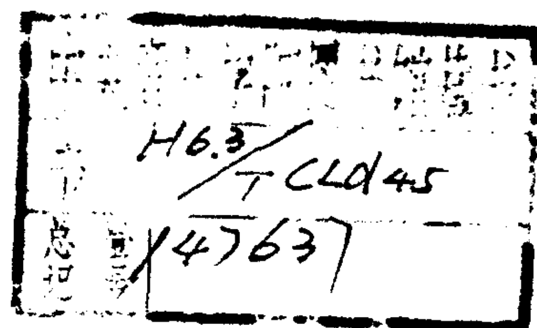


目　录

世界大提琴名曲注释

世界著名大提琴家简介

专 题 介 绍

世界著名大提琴家帕勃洛·卡萨尔斯

在音乐艺术史上，包括大提琴艺术史在内，音乐家、人道主义者、教育家帕勃洛·卡萨尔斯的形象真象是奇峰突兀，高入云霄。他的演奏艺术不仅体现了十九世纪的优秀传统，并使这一传统流传至今，而且建立在艺术的真实性、人民性，建立在对音乐所含美学和伦理学宗旨的深刻理解的基础之上的卡萨尔斯的演奏艺术，在二十世纪的音乐演奏史中揭开了光辉的篇章。本世纪二十年代中埃仁·伊萨依写过："卡萨尔斯是我所听到过的最伟大的音乐阐释者之一。"后来，乔治·艾涅斯库又肯定地说："对我们所有的人来说，卡萨尔斯始终是一位老师。"

在长期的演奏生涯中，卡萨尔斯给予了为数众多的听众以极大的欢乐。他既作为一个艺术家，又作为一个祖国的公民，炽烈的爱国者、坚定的反法西斯者与和平战士而赢得了各国进步人民的热爱与尊敬。

罗曼·罗兰把卡萨尔斯称作"保持着人道主义和始终如一地为了大众而捍卫人类信念的伟人。"托马斯·曼写出了对卡萨尔斯的最深切的敬意，说："在他身上吸引人的演奏家品德跟对一切凶恶与道德败坏现象的极度仇恨心交融在一起。"大卫·奥依斯特拉赫是这样谈到卡萨尔斯的："最进步的艺术家之一，他用自己整个形象体现出演奏艺术中的最美好的东西。这就是为什

么我们要如此兴致勃勃和激动不安地来研究他的创作和论述，研究他对一个演奏家的道德和社会职责的思索的原因。卡萨尔斯崇高廉洁的一生是鼓舞人心的榜样。”

自然，在这篇概论中，我们把主要的注意力放在作为大提琴家的卡萨尔斯的身上，放在他在本世纪对大提琴演奏艺术发展所起的作用上，但是要正确评价这一作用，先得了解这位西班牙艺术家的美学观点，他的美学观点是跟他的民主与教育倾向不可分割地联系在一起的，是跟他作为一个人民艺术家，从不把自己关在“象牙之塔”里，而是与对时代的问题作出生动反应的进步立场联系在一起的。

帕勃洛·卡萨尔斯是西班牙卡塔罗尼亚省的一位乐师的儿子，一八七六年十二月二十九日生于文德雷尔城，这城市不大，离卡塔罗尼亚的省会巴塞罗那很近。卡萨尔斯回忆说：“从童年开始，音乐对我来说便是一件很自然的事情，打个比方，就自然得象呼吸一样。我学会唱歌比学会说话还要早。”

从五岁起，孩子便在教堂合唱队里唱歌。很快便开始弹钢琴，再拉小提琴。而当他长大到双足能碰到踏板时，他就弹管风琴了，那时他便不止一次地在地区教堂里代替父亲的工作。七岁的帕勃洛便会自如地移调并帮助他父亲编写预约的乐曲。他第一次听到大提琴是在十一岁，当巴塞罗那的大提琴家霍赛·加西亚访问文德雷尔的时候。在孩子的坚持要求下，家里给他买了一把大提琴，从此便在父亲的指导下学习这一乐器了。

卡萨尔斯不久即进入巴塞罗那市音乐学校，跟加西亚学习；他也学钢琴，同时还研究和声和对位。加西亚能拉出优美的音色，具有良好的技巧和音乐鉴别力，但是他坚守陈旧的学派，而这老的传统方法却不能满足这位天才的学生。在十二岁至十五岁期间，卡萨尔斯便表现出自己的独立性格，他很富有音乐感和

创作思维的逻辑性；他开始炽烈地和孜孜不倦地去探索改进大提琴的演奏技巧。卡萨尔斯后来追述说："我想要摆脱拉这一乐器时的不管什么样的僵硬与拘谨，摆脱一切陈规旧矩……在那个时候，我们被迫着用硬梆梆的手去拉琴，拉时腋下还得夹一本厚书……我想使我右手的动作养成充分灵巧的习惯，为了达到这一目的，我允许手腕作减弱和加强琴弓运动的自由拉奏，这一下可吓坏了那些大喊大叫的传统主义者。下一步我便去改进指法，改进左手手指的安放与运行的方法，而且我总是按我感到简便和自然的方法去做。"

卡萨尔斯在巴塞罗那音乐学校共学习了三年。为要帮助人口众多的家庭，他被迫到一个小咖啡馆的乐队去拉奏。假期里他奔走于卡塔罗尼亚的大小城镇。在旅馆的院子里或村镇舞台上作为一个乐队的成员向农民、渔民、手工艺工人们演奏。在咖啡馆参加三重奏演出时，卡萨尔斯争取到每周在这里演出一次古典音乐，这样一来，他便得到了作为独奏者上台的可能性。

少年音乐家的兴趣范围不断扩大。他去听音乐会，看歌剧，熟悉勃拉姆斯、瓦格纳、施特劳斯的音乐。这时卡萨尔斯替自己"发现了"大提琴上的巴赫，这就使得他在后来能为全世界的音乐家和听众"发现了"巴赫。他偶然购得了巴赫的六首大提琴独奏组曲，十三岁的音乐家便专心致志地去钻研这些出色的作品。后来卡萨尔斯回忆说："随着我对组曲研究的深入，在我的眼前展现出一个既是绚丽优美又是辉煌宏大的精神世界。在这一长时间的工作中（卡萨尔斯毕生研究巴赫——作者），我所经受到的感情应是我一生中最纯正和最强烈的感情。"

一八九一年在巴塞罗那一家剧院里举行了卡萨尔斯第一次公演音乐会。

在卡萨尔斯拉琴的那家咖啡馆里，有一次来了一位西班牙

名作曲家阿尔贝尼斯。他对大提琴家的演奏颇为赞赏，于是替卡萨尔斯给马德里著名的文化庇护人莫菲尔伯爵写了一封推荐信。一八九四年卡萨尔斯跟他的母亲还有小弟弟们到达马德里后，莫菲尔把他引去参加几次宫廷音乐会，从而为少年音乐家争得了奖学金，使他得以继续他的学业。

卡萨尔斯在马德里音乐学院学作曲和室内乐。即在那时，诸如音准与重音这些音乐演奏中的重要问题已使青年音乐家深感不安。

加西亚去阿根廷时，卡萨尔斯接任巴塞罗那市音乐学校教师职务，同时成了巴塞罗那歌剧院首席大提琴。此外，他还作为一个独奏演员和室内乐乐队成员而参加演出，他写作并致力于完善他的技艺。卡萨尔斯在西班牙和葡萄牙的旅行演出（有时与阿尔贝尼斯在一起）也正是在这一时期内。那时（在马德里）他首次演出了由乐队协奏的拉罗的协奏曲。

一八九九年十一月十二日在巴黎举行了卡萨尔斯的首次演出，还是演奏那首拉罗的协奏曲，由法国首都著名音乐会的创始人沙尔·拉摩辽指挥。只有优秀的音乐家才有幸跟这一乐队演奏。音乐会获得很大的成功。评论家们称赞青年音乐家“迷人的琴音”，称赞他在乐器上的运用自如、他的高超技巧和“对作品精神的领会”。一位评论家指出：“他的阐释达到了人们所时刻向往，但又很难具有的艺术概念与技巧表现浑成一体的境界。”

从此以后卡萨尔斯便开始了范围广阔的音乐会活动。但是伴随着他在各国无数次音乐会而来的胜利业绩也并未能使他中辍学习和不倦的探索。艺术家的世界观正在形成。他不仅刻苦地钻研音乐，而且还学习造型艺术、文学、哲学。卡萨尔斯兴趣的广阔、见解的深刻和学问的增长帮助他去克服因对社会不公正的愤懑而产生的内心危机。由于在宗教里找不到对那些使他

激动的问题的解答，卡萨尔斯便转而研究社会学。对马克思主义的接触在他美学和社会观点的形成中起了一定的作用。

卡萨尔斯的艺术观点随即鲜明地反映在演奏家的演出节目中。他的音乐会节目开始与另一些演奏能手的节目背道而驰，后者所拥有的是沙龙式的、徒有表面效果实则内容贫乏的乐曲。卡萨尔斯则大多演奏古典音乐或他出色的同时代人的音乐；交响乐或室内乐结构的音乐会作品尤其吸引着他。作品的寓意与深度同出色的技艺与阐释作品的艺术结合在一起，这就是卡萨尔斯的演奏所具有的真正的教育意义。

卡萨尔斯是巴赫的组曲、贝多芬和勃拉姆斯的奏鸣曲、海顿和博克里尼、圣-桑和拉罗、舒曼和德沃夏克的协奏曲的最有天才的阐释者；他由此而促使大提琴的演出节目摆脱宫廷和沙龙的趣味而日趋高尚。在较短的时间里卡萨尔斯已享有很高的声誉。在欧美各国的演出中度过了他一生的大部分时间。

作为维也纳古典乐派作曲家的作品的卓越阐释者，卡萨尔斯参加了贝多芬逝世一百周年纪念会（他指挥了第八交响曲），参加了海顿诞生二百周年、勃拉姆斯诞生一百周年纪念会。按照卡萨尔斯的意见来说，巴赫、亨德尔、海顿和莫扎特都没有超越他们时代的音乐语言和表现手段的框框；他们的"创新"正适合于他们的才能。因此，他们能为广大范围的听众所理解。卡萨尔斯把他们的风格的鲜明与纯正同现代派音乐的歪曲的"喧闹"置于对立的地位。他如珍宝般地保藏了贝多芬的手稿——《第九交响曲》最初的草稿。一九一二年卡萨尔斯被授予伦敦爱乐协会贝多芬纪念章——在他之前只有李斯特、勃拉姆斯、鲁宾斯坦和约阿希姆曾荣获此奖。

作为一个巡回音乐会的演奏家而长期奔走各地之后，卡萨尔斯定居巴塞罗那，并立志在这里建立一个交响乐队，用以促进

国家音乐生活的繁荣。出于一个爱国音乐家的社会责任感他不顾来自巴塞罗那保守派的阻挠，于一九二〇年初建立了由市内八十四位优秀音乐家组成的交响乐队。“帕勃洛·卡萨尔斯交响乐队”第一次音乐会于十月四日公演。从那时起他多年指挥这一乐队，不仅在巴塞罗那，而且在别的城市里，在卡塔罗尼亚的村镇里，他是一位名副其实的古典作曲家和他同时代作曲家的优秀交响音乐创作的传播者。

卡萨尔斯在他故乡卡塔罗尼亚进行众所周知的、富有成果的艺术教育活动，其中特别应该指出的是他在巴塞罗那建立的“工人音乐协会”、工人星期音乐会和工人音乐杂志。

一九三一年西班牙宣布成立共和国；同年，宣告卡塔罗尼亚为自治共和国。虽然于一九三二年卡塔罗尼亚已不再作为独立的共和国而存在，但西班牙政府还是肯定了它稍受限制的自治权。卡萨尔斯被选为指导西班牙音乐生活的一个委员会的名誉主席，并积极参加国内音乐生活民主化的活动。

卡萨尔斯在这些年里继续在国外举行音乐会，但他断然拒绝在法西斯的意大利和希特勒统治的德国演出。

卡萨尔斯的主要兴趣仍然是他的乐队、“工人音乐协会”、音乐学校和国内促进音乐普及教育的其他教育机构。卡萨尔斯所有这一切教育工作均被一九三六年国内爆发的法西斯暴乱所打断。

不顾内战的难以想象的艰苦境况，直到西班牙共和国存在的最后时日，已年届六十的卡萨尔斯一直留在卡塔罗尼亚。他在国内外进行了积极的音乐会活动，他把音乐会的收入捐助给挤满了保卫共和国的伤员的野战医院，捐助给孤儿们、儿童院和学校等单位。

一九三九年共和国沦陷后，卡萨尔斯跟其他许多西班牙民

主人士一样，流亡国外。在他的学生和朋友——著名大提琴家莫里斯·艾森柏格那儿度过了一段时间之后，他迁往法国南方一个小城市普拉德。并非因为此城离他祖国较近以及它的大自然的美景才把卡萨尔斯吸引到这里来的。正是从这里他得以用最妥善的方式去帮助那些遭受不可想象的苦难而离开西班牙的同胞们。他在此举行一系列募捐音乐会，并在瑞士和法国的其他地方举行这样的音乐会，直到法国被占领为止。法国被占领后，卡萨尔斯坚决拒绝在希特勒分子横行的国家里演出。他不愿跟维希斯基当局合作，他经常处于被盖世太保和维希斯基警察局逮捕的威胁之中，他们怀疑他在资助游击队。

卡萨尔斯欢乐地迎接战胜法西斯的胜利。现在他期望着西班牙的解放。他恢复了在法国、瑞士、英国的演出。一九四五年七月二十七日卡萨尔斯在伦敦"亚尔培特大厅"举行了胜利后的第一次音乐会。它成了一次真正的祝捷大会。卡萨尔斯在舞台上一出现，全体听众都站起来，以对这位不仅是伟大的演奏家，而且是名副其实的英勇而高尚的人、与法西斯暴力进行斗争的不屈的战士表示狂热的欢迎。卡萨尔斯拉了舒曼和德尔加的协奏曲，也拉了一首巴赫无伴奏的大提琴独奏组曲。这位已年近七十的演奏家演奏的完美、非同寻常的艺术深度、惊人的音量与表现力博得了听众们一致的赞叹。音乐会结束后，在"亚尔培特大厅"邻近的广场上，几千人热烈地欢迎卡萨尔斯。就在那时，他为西班牙作了广播演出，满怀深情地拉了由他改编的卡达隆歌曲《飞鸟之歌》，他想用这首乐曲来表达他对可爱的祖国的思念。

一九四五年十月至十一月卡萨尔斯在英法两国的大都市所开的音乐会并不能掩盖他对多灾多难的祖国的怀念。他一再呼吁请求他所到国家的政治和社会活动巨头们以及最有声望的知识界代表们帮助西班牙民主人士。但是一切均成泡影。于是卡

萨尔斯决定中断在英国的旅行演出。他得出结论说，只有用沉默、用拒绝公开演出才能表示出抗议。伟大的人道主义音乐家就此沉默了。无疑，对于象卡萨尔斯这样的民主艺术家来说，这是痛苦和悲哀的。

一九四七年四月十九日他在给肖斯塔科维奇的信中写道："战争结束后降临我国的社会不平……这使我作出不再演出的决定，直到西班牙结束被全世界认为耻辱的制度时为止。"

一九五〇年他决定对全世界进步音乐家所签名发起的纪念日——巴赫逝世二百周年——作出响应。大音乐家们来到普拉德到巴赫组曲的卓越阐释者这里来聚会。

巴赫联欢节已成为传统。在联欢节上演出这位古典音乐家的优秀作品。每年初夏，许多音乐家和音乐爱好者在普拉德与卡萨尔斯这位出色的艺术家创作上交往，并几乎在这个场合是唯一能听到他拉琴的机会。

一九四五年十月二十四日，在联合国成立的那一天，卡萨尔斯在该组织的庆祝大会上指挥了由他创作的《联合国国歌》——为乐队和合唱队写的三段体作品。代表们站着欢迎卡萨尔斯，那时联合国秘书长吴丹授予卡萨尔斯联合国和平奖章，吴丹说："帕勃洛先生，你把自己的一生献给了真理与和平，作为一个人和演奏家，你体现出与这一奖章相吻合的理想。"

卡萨尔斯在最后十年期间在瑞士、意大利、日本、美国和其他一些国家举办的训练班名噪一时。青年音乐家们从世界各地来到训练班学习，探求大师对古典派和浪漫派音乐阐释方面的意见。卡萨尔斯倾听他们的演奏，并提出意见，给予实际的建议，自己也作了大量的示范演奏，形象地述说演奏音乐的内容和怎样处理这些音乐的原则。卡萨尔斯主持的讨论课通常按题进行：它们或者研究一定的作曲家——巴赫、贝多芬、舒曼、勃拉姆

斯等，或者研究一定的作品——巴赫的组曲、贝多芬的奏鸣曲等。一九六五年卡萨尔斯写信给本文作者说："我在这里举办训练班，它要求做许多工作，但却带给我很大的快慰。我非常喜爱和青年们在一起工作，并尽力而为地去帮助青年，把我自己毕生的经验与劳动所得交付给青年音乐家们。"

卡萨尔斯辛勤的创造性活动几乎继续到他生命的最后时日：他作为大提琴家和指挥家进行了演奏、指挥、教学、创作、录制唱片等工作，真是浑身都有取之不尽的旺盛精力，他虽然拒绝了广泛的巡回音乐会活动，但仍不仅在自己的联欢节上拉琴，而且在许多慈善音乐会上演出，甚至在他生命的最后一年里他还参加了一些联欢节和主持了"技艺训练班"。

一九七三年十月二十二日，这位声誉赫赫的音乐家的生命道路终止了。他没能活到实现他理想的时刻——回到他的祖国，回到被解放了的西班牙，但是直到生命的最后一息，他始终忠于自己的人民，始终是朝气蓬勃，忠诚于音乐和人道主义的崇高理想。

帕勃洛·卡萨尔斯的演奏风格与他表现鲜明的现实主义原则和以民主性为特征的美学观点是不可分割地联系在一起的。尤为可贵之处是他多年创作活动的经历正碰上现代主义兴起并盛行的年头。卡萨尔斯始终保持了他对古典音乐的热爱，古典音乐以其内容之深刻并富于表现、形式之鲜明与严谨、为广大听众所理解的音乐语言而使得卡萨尔斯留恋不舍。作为一个满怀信心的古典音乐的传播者，卡萨尔斯严厉地谴责了形式主义和艺术中的各种颓废倾向。卡萨尔斯写道："我反对缺乏人民性的艺术，反对拼命追求标新立异，反对无人理解的音乐，因为音乐作品应该揭示的主要东西是人民……"

卡萨尔斯的"艺术为人们服务"的主张跟他对艺术的真实性

的追求以及他对音乐的教育作用和艺术的社会任务的认识融为一体；卡萨尔斯宣称："艺术与生活不可分开。"

在对演奏艺术的看法中，在对一个被唤起把艺术作品的内容传至听众的乐曲阐释者所担负的任务的看法中，卡萨尔斯显示出他的美学立场的进步倾向。作为阐释乐曲时要求深刻和真挚的热烈维护者，他反对演奏中的空虚贫乏、矫揉造作和"只求效果"。他认为表现力乃是处理艺术所不可缺少的素质并且尽力做到让音乐"说话"。

卡萨尔斯的大提琴真是在向听众"诉说"自己心灵的感受。让我们来回忆一番吧：在巴赫大提琴组曲的序曲中他那运弓的朗诵风味，对舒曼协奏曲主声部的高度抒情的演奏和在处理这一协奏曲的慢板乐章时抒发出来的浪漫的激情，或者是《飞鸟之歌》的感人肺腑的纯朴与亲切感。

卡萨尔斯这些风格上重要特点之所以形成是因为他对演奏艺术的创造特性有着细致入微的理解。他往往瞧着乐谱大喊起来："多么奇妙的音乐啊！但是还得对此再下一番功夫！"他说，"只有演奏才有能力使音符中和我们意识中的东西化为现实。演奏者应该使写下来的东西复活，把生命注入其中，而不是畏怯地逃避这样做。没有一种理论，不管它多么高深，没有一篇文章，不管它如何地旁证博引，都不能替代生动的演奏，因为乐曲的灵魂在纸上是写不出来的。"

卡萨尔斯不承认以"尊重乐谱"为名来掩盖音乐内容的那些"洁身自好"的演奏家。在一贯维护演奏创造自由的同时，他也看到这种自由的界限。良好的鉴别力与领悟力不会让演奏者超越合理的界限。卡萨尔斯本人的演奏便是创造自由与内在原则合为一体的典范。

凡听过卡萨尔斯一生在不同时期内演奏的人，一致强调指

出演奏家"复活"古典音乐的本领，他擅长于保持对被演奏作品风格的忠诚而使作品重获生命，使之接近现时代。这就是伊萨依在谈到卡萨尔斯如何处理贝多芬作品的时候所作的欣喜若狂的评价。在听了卡萨尔斯对巴赫c小调组曲的处理之后，格里格所要说明的也是这一点。这位挪威作曲家把卡萨尔斯的演奏称作"戏剧性的"演奏之后，他写道："这个人不是在阐释乐曲……他是在使乐曲复活啊！"

根据对音乐客观内容和主观阐释(但不是主观主义的)相统一的现实主义的原则，卡萨尔斯反对演奏中的"冷漠无情"，反对在处理古代大师们的创作时采用博物馆式的模拟方法(包括巴赫作品在内)。脱离现时代的"历史性"，号召对巴赫作"客观"的理解，而不是对他的音乐作生动的感情的体验，这就招致了卡萨尔斯的反驳："怎能舍弃和避开演奏者的主观性呢？它反映出演奏者在乐曲阐释中被大师们的作品所引起的感情。我并不是说熟悉作品创作的时代是多余的，了解各种文化的特征可以丰富演奏者的知识，并使他更有能力去理解和表达作品的艺术色彩；但是真正的演奏者首先应该按自己的音乐感，弄懂作品并明了作品讲些什么，得让他自己去做到这一点。"

卡萨尔斯属于既具有鲜明的个性，而又善于使个性服从作品风格的音乐家。在这位演奏家的演奏创造中客观与主观的因素，以及情感与理性的因素在惊人的统一中一目了然。

感情之丰富和感受之深刻，正如他拉琴时的领悟力和逻辑性一样，常使他的演奏不同凡响。但是他的感情从来不曾变作哀怨忧伤或给人娇柔妩媚的印象，他的领悟力也不曾变作无动于衷的理性。

卡萨尔斯对巴赫创作的阐释堪称典范，这给他带来了非凡的荣誉；他不仅善于领会和感受这位受人爱戴的作曲家的艺术

构思以及其构思中的深刻的人民性的实质；而且还善于真实地、满怀热情地和使人信服地把它们揭示出来。巴赫的创作是那样的伟大而质朴、严谨典雅而又扣人心弦，体现出美学与伦理意义，尤其是那清楚的理念与丰富的感情特别为卡萨尔斯所理解。

具有深刻艺术价值的巴赫的无伴奏大提琴独奏组曲，长久以来一直当作弦乐练习曲来演奏，上世纪末，只能在音乐会上听到这些作品的个别乐章，而且通常还要伴之以故意附加上去的钢琴伴奏。只是到了本世纪初，在卡萨尔斯的演奏中，这些组曲才找到了真正艺术性的和给人以深刻印象的阐释。说这些组曲是第一次被一位演奏家如此深刻地理解，也并不过分。卡萨尔斯精巧地运用多种多样的表现手段，演奏着象大提琴这种实际上是主调音乐的乐器时，揭开了被作曲家所广泛采用的复调色彩。听过卡萨尔斯演奏这些组曲唱片(1936—1939)的人时而会产生有几个乐器在一起发声的印象（特别是在演奏第六组曲时）。

卡萨尔斯演奏风格的纯朴和高尚、创作构思与他完美的演奏的融合、曲式与体裁的鲜明感、结构上整体与部分之间的统一——所有这一切导致评论家们把卡萨尔斯对巴赫组曲的演奏比之为古代艺术演奏的典范。

在许多年里卡萨尔斯对这些组曲的内容深思熟虑，不断改变它们实质性的和形式上的看法，挑选各种演奏方法，就在这样做的同时，他把形形色色的感受——从抒情性的到戏剧性的——注入到这些组曲的演奏之中。

在十年之久的时间里，卡萨尔斯每天所做的第一件事情便是在钢琴上弹奏巴赫的《序曲和赋格曲》。人们说卡萨尔斯本性“崇拜巴赫”，并非无所依据。但这是一种特殊类型的崇拜。卡萨尔斯认为巴赫深具人民性与富于诗意和质朴。对卡萨尔斯来

说，巴赫始终是现时代的。他说："巴赫的创作具有现实意义，正象莎士比亚、塞万提斯和米凯朗琪罗的创作一样。因此，我们的音乐家们不应该只重形式而不顾它的内容的强大生命力。"卡萨尔斯对巴赫乐曲的处理不仅过去是、现在也还是大提琴家们的典范，而且也是小提琴家、钢琴家、声乐家和指挥家们的典范。

卡萨尔斯作为一个优秀的演奏家赋予其想象力和灵感以极为重要的意义。但是他说，在灵感的基础上要有理智，理智指导灵感。同时他又合理地把灵感与创造性劳动结合在一起。在毕生的演奏生涯中，卡萨尔斯自已就作出了坚持不懈地劳动的榜样。在第一次公演巴赫的奏鸣曲之前，卡萨尔斯就对这些奏鸣曲已钻研过多年了。后来他终身研究这些作品，去探索其中深刻的思想内容。

卡萨尔斯不仅作为一个巴赫作品的阐释者而备受称赞；由他演奏的贝多芬的奏鸣曲，博克里尼、舒曼、德沃夏克的协奏曲，还有其他作曲家的许多协奏曲和室内乐形式的作品所录成的唱片至今享有盛誉。

卡萨尔斯的再创造艺术，鲜明地表现在他塑造了千姿百态的艺术形象的惊人的能力之中——舒曼协奏曲中浪漫和诗意的形象，德沃夏克协奏曲中精力充沛的、戏剧性的和斯拉夫式的高亢嘹亮的形象，拉赫玛尼诺夫奏鸣曲中情感丰满和亲切近人的形象，当然还有巴赫大提琴独奏组曲中肃穆的、同时又是生机勃勃的、富有人性的形象。

即使在被卡萨尔斯多次演奏过的乐曲阐释中，无论何种的死板照搬都为他所不允许。每当重温一首作品时，他总是在保持感觉清新的情况下，去重新领会这一作品。

卡萨尔斯演奏风格的具体特征是什么？他拉琴时的特点是什么？可以谈到他所具有的惊人的技巧上的运行自如，借此而

能消除掉演奏者和乐器之间的界线，也可以谈到琴音的不寻常的优美和音色的丰富多采，可以谈到那高度艺术性的 rubato。但是这样来谈论，我们大概还难以道出使得卡萨尔斯凌驾于他同时代的许多演奏能手之上的最主要之点。莫斯科的批评家恩盖尔这样写过："这位西班牙演奏家的技巧是如此完美，如此地听从于精神的支配，简直象是技巧已经不复存在，已经把技巧忘掉了一样。"

卡萨尔斯说过："我经常把技巧看作达到目的的手段，而不是为了技巧而技巧。无疑，技巧是应该掌握的，但与此同时，不应让技巧来束缚你。应该懂得技巧本身应为什么而服务，技巧恰恰是为表达内容而服务的，为表达音乐中所讲的东西而服务的。当你不为技巧而苦恼的时候，技巧才臻于完美。我时常问自己：怎样才能把这拉得最自然？我教学生懂得摆脱紧张是多么重要，我向学生们指出怎样才可以在一定的乐句中放松腕和手——甚至即使拉到某个八度双音的音程时，——这正是拉琴的时候要做到的。但是，首先我强调指出，最主要的是要尊重音乐，并要认识到，想把生命注入某一作曲家作品中去的演奏家所负的责任是多么重大。艺术产生于演奏家辛勤的劳动之中。"

卡萨尔斯认为每一个作品，它所具有的风格都要求有自己的技巧，因此他孜孜不倦地去发现最适合于某一作品的、能以最好的方式表现作品内容的技巧上的各种手段。

不论是卡萨尔斯的演奏原则，还是与之紧密联系的教学原则都以艺术与技巧的统一为基础。

饶有趣味的是卡萨尔斯在开始研究作品时并不使用乐器。他运用他极为灵敏的内在听觉和丰富的音乐概念去熟悉乐谱，只是在此以后，才转入音乐的真实的"发声"。卡萨尔斯认为，内在听觉会在音响感受中丰富起来。演奏者在拉琴时会发现新的，

在视觉感受中所不曾注意到的东西。但是还有一个饶有趣味的是：卡萨尔斯往往先要把作品在钢琴上弹上几遍，然后才开始去拉大提琴。

根据在演奏者那里所形成的音乐概念，才能挑选出表现的技巧手段——指法、弓法等等。要是演奏者一开始便在大提琴上去研究自己的分谱，他很可能束缚于特殊技巧的难点之中而不能自拔，而这些难点便会在音乐表现的计划和作品处理的特点上反映出来。

卡萨尔斯严厉地谴责机械的演奏，那往往是由于单纯地去追求"技巧完美"，追求过快的速度等等而产生的。他说，这样的演奏是在根本上与艺术相抵触的。在这一方面，他自己的演奏就清楚地证明了他的说法。卡萨尔斯对乐器的运用非常娴熟，他从不追求"多余的效果"，从不"为技巧而技巧"。他的演奏朴实无华、简洁明了。

这位演奏家的感人肺腑和丰富的创造性的演奏是他的另一个重要特征。由于他具有细致入微的观察能力和自我控制的惊人能力，使大提琴技术达到极其完美的境界；对乐器表现特性所具有的素质的深刻理解、"表演"的自然流畅、动作的灵巧自如、避免无谓的紧张，这些适用于音乐表现任务的每一技巧手法都在他那完美的演奏中反映出来。

在表现手段中，音质、音色和音的表现能力具有最为重要的意义，而所有表现手段的综合便在很大程度上决定着这位大提琴家的演奏风格。要知道，在器乐演奏中小提琴或大提琴上"歌唱"的情感作用的力量特别巨大。卡萨尔斯成功地克服了"器乐音调的冷漠"（阿萨菲也夫语）。甚至技术性的经过句在他的演奏中也变得宛如歌唱一般，是那样的接近于感情真挚的人声。

演奏家艺术风貌的多样性也表现于他在演奏优美旋律时各

不相同的特点中。作一番比较就够了：卡萨尔斯在巴赫《C小调萨拉班德舞曲》中叙事诗式的安详和寓意深刻的歌唱，在卡达隆歌曲《飞鸟之歌》的改编曲中亲切近人的歌唱，在肖邦夜曲中抒情而浪漫的歌唱，在《西班牙舞曲》中热情洋溢的歌唱等等。

即使在演奏同一首乐曲的过程中，卡萨尔斯在拉优美旋律时他的变化是多么繁多，他的运弓对各种情绪和音乐上细微的表现所作出的反应又是那么灵敏。演奏家的力度与重音的丰富多变便由此而来。卡萨尔斯根据音乐表现内容而规定重音的性质。他善于掌握音响力度的增长与减弱的程度，这在他的乐句处理中起很大的作用。

卡萨尔斯拉琴时音的表情丰满与温顺在很大程度上依靠他的颤指的方法。颤指可以是安详的或激动的，均匀的或断续的。卡萨尔斯把大提琴的颤指跟歌唱中的颤音进行比较，根据所奏音乐的风格与内容、乐句的音域与力度而使颤指变得丰姿多彩。他与另一些认为“感情的演奏”即是加强每个音符的颤指的那些音乐家的观点迥然不同。

这位大师的传达表情的手法除了力度的细腻有别外，还必须指出在他的演奏创造中起重要作用的细致的速度变化。卡萨尔斯坚守严格的节奏，只要是在音乐要求这样做的地方。但是在乐思生动的行进中，或激昂飞扬，或悠然低沉的情况下他便使用起rubato来。按卡萨尔斯的意见来说：“Rubato事实上是如此自然的表现形式，以至于可以说：音乐——就其特殊的含义而言——就是不间断的rubato。”但是他又告诫不要滥用rubato，这一方法使用到什么程度，首先要取决于良好的音乐鉴别力。

至于协奏曲的华彩乐段，其中的宣叙调和即兴曲的音乐特性要求相当大的rubato，这就不必去谈了。卡萨尔斯对抒情性的作品的演奏，包括演奏舒曼的协奏曲在内，可以作为精巧细

致，符合作品风格的演奏上的鲜明范例。

在巴赫大提琴组曲的前奏曲中，卡萨尔斯运用了完全是另一种类型的rubato。第二组曲的前奏曲给人以活生生的、发自内心的有所表现的印象，好似富于情感的人的语言一般；在第五组曲的前奏曲中，他把从叙事诗式的均衡的行进到激动的即兴中间的过渡拉得更加浓重，可是在这些组曲的舞曲乐章中却大多坚持严格的节奏，虽然在这里我们还是感觉到他的乐句的生气勃勃的气息。

卡萨尔斯对博克里尼协奏曲的舞曲乐章的演奏是这类音乐的既清晰又有克制的行进速度的范例。与另外一些人的乐曲阐释不同，卡萨尔斯的音乐处理促使听众对协奏曲的所有乐章有一个完整的印象；卡萨尔斯出色的华彩乐段，在演奏中速度从容不迫、富有清丽雅致的特色，表现得很有意义。

在速度问题上卡萨尔斯是有严格的原则的，他既反对加快的倾向，同时也反对无根据地放慢行进，包括拉巴赫组曲中的萨拉班德舞曲在内。他赋予“时间感”以很大的意义。象他在巴赫大提琴组曲各不同乐章中严格与自由两种速度的交替使用，很值得大提琴演奏者们注意。要知道，这绝不是随心所欲、任意安排的，而是反映着演奏家阐释乐曲的特点。是的，按照卡萨尔斯的合理的意见来说，录音里的东西不能被看作某种一成不变，永远确定的东西；他认为甚至一个作品两次拉得一模一样也是不应该的。但是在基本上，卡萨尔斯速度的逻辑、速度的相互关系、速度的推进或偏离都保持着自身的力量，并精细地符合音乐的内容和特性。

在分析卡萨尔斯的拉琴时，应注意他的发音的特点。这样说不仅是指洁白无瑕的音准，而且也是指音准的表情质量。卡萨尔斯把音准称作“乐句处理的主要部分”。他拒绝音准的数学

确性（即根据自然音列或十二平均律来计算），而赞成他说的"表现的精确性"（"justesse expressive"——卡萨尔斯的术语）。

"音准的表现的精确性"与对音乐的感情体验直接有关，这是允许"创造"音准的歌喉或弦乐器在与钢琴相比，与它那固定的十二平均律相比时的优点。现代苏联学者加尔布祖夫科学地证实说，小提琴家和大提琴家不是在十二平均律的结构中发音的，而是在一定的和个人的音准区的框架内（也就是说在指板上）发音的。

卡萨尔斯得出了与上面所说的相同的结论，他细致入微地感觉和意识到，"拉得低些的"降半音、"拉得高些的"升半音，这看来好象是无足轻重，但是能促进情感表现力在音准上的偏离——带有这种种因素的发音，比起十二平均律上的发音来要复杂得多。

卡萨尔斯的指法特点跟他的发音特点有联系，指法以音乐的表现任务为条件，同时在选择指法时，卡萨尔斯又注意到手指在运动时的解剖生理学规律。

大家知道，在弦乐器上拉奏时，指法与乐句处理的关系最明显不过地表现在把个别的音连成一气的特点之中。为避免过分的或勉强的portamento，卡萨尔斯采用了手指在指板上的伸展指法，把手指伸展到四度音程。但是与乱用此法，使得手的位置"宽绰有余"，而演奏却枯燥无味的某些当代的大提琴家不同，卡萨尔斯根据解剖生理学上的可能性而对这一方法的使用有所限制；他关心的是不要破坏动作的自然与优美。卡萨尔斯说："若要强行改变自然，便将一无所得；同时也毫无必要这样去做，只要你善于运用"自然"所提供的、听从我们使唤的那些方法就可以了。

这位演奏家采用这些方法时以音乐的表现任务为出发点，是为了要力求最大限度地使大提琴家左手的技术服从于音乐的表现任务，力求避免在指板上多余的滑动。跟卡萨尔斯交往甚密并一同合作三重奏的著名小提琴家、教学家卡尔·弗莱希写过，“卡萨尔斯在实践中向他的同行们指出在无法避免的和纯技术的 glissando 与表现用的和必要的 glissando 与 portamento 之间的区别……这就是为什么有了卡萨尔斯，现代的大提琴家们才比以前给予音乐家们以更多的艺术乐趣。从此他们的拉奏单调较少，而灵巧更多；哀怨较少，而纯朴更多。”在另一场合，弗莱希又指出，卡萨尔斯不仅使大提琴家们，而且也使小提琴家们避免作无音乐根据的和枯燥乏味的滑动。同时，卡萨尔斯在绝不滥用滑音的情况下，凡在乐句的特性要求作“声乐性”的过渡的地方，他就巧妙地运用 portamento。

卡萨尔斯对某种弓法的选择也取决于音乐的内容和取决于演奏者怎样来理解音乐内容。他的弓法具有情趣优美的意味；弓法与乐句的力度联系在一起，促进拉琴时的朗诵风味，也能充分显露出音乐的复调色彩。这正如卡萨尔斯的一位女学生所指出的那样，她说，例如，卡萨尔斯在巴赫第五组曲的赋格中，每当出现一个新的主题时，便采用各不相同的弓法，他做到了力度不断地增大：在第一个主题（*pp*）进行中间，除了两个支点音以外，所有的八分音符他全用上弓，拉下面一个主题（*f*）时——轮流地用下弓和上弓，而在高潮（*ff*）中——光是用下弓，以赋予主题以坚决和具有意志的特性。卡萨尔斯的弓法精巧娴熟，可他却从不为追求“效果”而使用它们。

作为巴赫音乐的阐释者，卡萨尔斯不能理解那些拒绝使用 spiccato 的大提琴家们，他们拒绝使用 spiccato 的理由只是因为巴赫时代这一方法尚未普及。假如我们谈论的不是要恢复巴

赫时代的气氛，而是谈论他的音乐的艺术演奏，那就应该采用最完美的表达手段，采用符合于音乐内容的最优良的方法。

卡萨尔斯的乐曲阐释，正如他的技巧一样，跟刻板公式、因循守旧、静止不变等现象大相径庭。他从不满足于已有的业绩，他那生动活泼、富于创造的思想为被他演奏过数十、数百次的作品产生出日益更新的见解，促使对这些作品的阐释更为深化。对"尽可能多的质朴与真实"的追求，演奏家不倦地工作，对即使早已熟悉的作品也能使之保持新鲜与亲切感——凡此种种都突出地表明这位卓越的音乐家艺术上创造性的素质。

卡萨尔斯拒绝编辑出版巴赫的组曲或贝多芬的奏鸣曲并非是偶然的。卡萨尔斯说："我演奏作品的方法不会比演奏本身所要求的更长久，也就是说，我在每一次的演奏中都要作一些必要的修改。"

部分地也是由于这种原因，卡萨尔斯认为他不可能创造一个大提琴学派。他说："被写下来的东西依然是凝固的、僵硬的，而我的技巧却是在不断地形成之中。技巧对我来说是手段，而并非目的。技巧是沿着我的探索的道路、沿着我个人的发展道路而前进的。"

不论在教学活动还是演出活动中，卡萨尔斯都是图表规则和"传统"公式的反对者；生活比所有的规则都要丰富得多，而与生活相联系的艺术不断产生着新的东西。卡萨尔斯不容许产生出认为大提琴演奏艺术的发展将停留在"已达到的点上"的这种思想，他看到大提琴演奏艺术继续进步的远景。他相信，由他的学生和后继者把他的观点和方法相传并发展下去，这比所有的学派和编辑出版要来得更好。

虽然很难谈论"卡萨尔斯学派"——总共延续了将近七十五年的他的教学活动不带有系统性（极度繁忙的音乐会生活对此

有所妨碍)，但还是可以指出卡萨尔斯的演奏艺术对许多大提琴家，而且不仅是对大提琴家们所起的影响还是很富有成果的。

弗莱希写道："卡萨尔斯已开始了象阐明小提琴的技巧能力那样来阐明大提琴的技巧能力，以期最终在音乐方面超越小提琴的技巧能力。无疑，在我们的领域里，开辟新道路的人们中，有的是非常有能力的，甚至是很有天才的，这些就是：科莱里、塔蒂尼、维奥当、帕格尼尼、约阿希姆、萨拉萨蒂、伊萨依、克莱斯勒。但是他们中间谁也没能象卡萨尔斯所成功地做到了的那样，在演奏技术中完成如此急进的转变并由此而作出在艺术方面的有益的进步。这就是我为什么要热爱卡萨尔斯并赞赏他的道理。"

〔苏〕金兹伯格著 蔡铭璞摘译

帕勃洛·卡萨尔斯大师的演奏艺术和教学点滴

——与钱挹珊老师的谈话

编者按：钱挹珊老师是我国唯一师从帕勃洛·卡萨尔斯的学生。她于五十年代初远涉重洋，先在法国巴黎音乐学院随马里夏（M. Maréchal）教授学习；后于1953年至1957年跟从卡萨尔斯。卡萨尔斯非常重视这位中国学生，对她进行了全面系统的教育。卡萨尔斯不无目的地精心培养，正说明他希望通过这位中国学生将他的演奏技术带到人口众多的中国去的良苦用心。为了牢固地掌握卡萨尔斯的演奏技术，钱挹珊老师将这难得的学习机会作为新的起点，她付出了辛勤的劳动，她的努力得到了卡萨尔斯的好评。

在这篇访问记中，钱挹珊老师从卡萨尔斯的演奏风格、基本技术、教学特点以及他的生活、工作和对中国人民的友谊等各个方面介绍了她在普拉德学习的情况。这是她亲身经历的事情，读来倍感亲切，它对我国大提琴演奏者和爱好者将有所启示和帮助。

问：“近年来世界各国陆续发表了一些有关世界著名大提琴家帕勃洛·卡萨尔斯的文章，但是我们对这位大师在演奏艺术和教学方面还缺乏认识。您是在这位大师亲自指导下学习的，能否请您谈谈对卡萨尔斯演奏艺术的体会和见解？”

答：“关于卡萨尔斯的演奏艺术，凡是跟他接触过的人都会给他以极高的评价。当我在法国第一次听到他演奏时，他那甜美纯净的音色、变化异常的弓法、深刻独特的音乐解释都深深地打动了我，使我感到耳目一新。

“卡萨尔斯的演奏是极为丰富的，很难用确切的语言表达。用他自己的话来说：‘音乐本身是极为丰富的，如同说话一样。为了使我们的话更富有表现力，我们有多少次不知不觉地把说话的节奏加快和放慢啊！’‘音乐作品的演奏解释是表情的连续，就如同富有表现力的讲话的抑扬顿挫一样；要注意变化，这儿需要停顿，那儿需要加强语气。’他的演奏给我的印象是健康、朴素、生气勃勃和积极向上的。在听他演奏时，你会感到他是在用音乐语言同我们说话，没有一点炫耀自己。他就是这样全心全意、诚恳坦然和表里一致地形成特有的演奏作风，因而真挚感人，朴实明朗。他总是用他的琴声来传播对人类无限的爱，在第二次世界大战期间他为被法西斯佛朗哥赶出国境的西班牙难民捐款演出并看望他们；他向联合国呼吁支援西班牙的反法西斯斗争。

“他的每一次演奏都能给人以美的感受。当他发出第一个音时，你就会觉得他演奏得多妙啊！他连着演奏两个音，顿时使你有所领悟；当他接下来演奏三个音时，就表达内容了，他曾将《母亲教我的歌》开始的三个音用作音阶下行三个音的练习，让你通过这样的提示去寻找最准确和最能表现出乐意的音色，他把音乐和技巧结合得那么紧。

“卡萨尔斯认为音阶练习是一切左手技巧的基础练习。我感

到音阶如同一排阶梯，左手的按弦如同士兵的脚步，要稳重地一步一个脚印地攀登。如果一个人走路都不踏实，怎么谈得上跑步呢？因此对基础练习必须予以极大的重视。”

问：“请您谈谈卡萨尔斯对基本功的看法，他是怎样重视这些练习的？”

答：“卡萨尔斯说过：‘我们懂得了许多东西，但又往往容易丢掉最起码的东西，因此必须坚持每天从基础练起，不要让实用、惯例影响有灵魂的演奏，每次演奏对演奏者来说都必须保持象第一次学习这个作品时那样的新鲜感。’他就是每天坚持用这样的态度来对待他的演奏的。在这个问题上，还有这么一段小故事：在卡萨尔斯年轻的时候，有一次去旅行演出，在一个不太大的城镇开音乐会。他住在一家旅店的楼上，清晨用很慢的速度进行音阶练习，这‘枯燥’的琴声传到了楼下的一位专程到这里听他音乐会的音乐爱好者的耳朵里，他以为这是一个爱好大提琴的初学者在楼上练习，闻声而去并善意地‘教导’了一番，卡萨尔斯耐心地听完了他的话。晚上，那位音乐爱好者怀着崇敬的心情去参加卡萨尔斯的音乐会。当他看到卡萨尔斯登台演奏时，他感到多么地惊讶！原来，他曾‘指教’过的那位‘初学者’竟是伟大的大提琴家——帕勃罗·卡萨尔斯！由此可见，这位大师对待基本功的态度是多么地认真啊！”

问：“的确太了不起了！您能否告诉我们通过卡萨尔斯这些基本功的训练，您有哪些切身的体会？”

答：“我认为基本功是为了自由地表达音乐内容的手段，基本功不牢固也就表达不好音乐的涵意。基本功具体落实为左、右手、和听觉的训练，要使这三者相互配合，才能做到运用自如。自从我随卡萨尔斯学习以后，才感到是真正地入门了。可以说过去我只是在拉音符，我感到有时连音符都没有拉好。以后我

在卡萨尔斯的教导下，对音乐语言才产生了新的认识，对大提琴演奏有了逐步深入的了解，进入了一个新的境界。

“当我每次跟他上课，听到他那纯净的音色时，在我的感觉中无形地树立起一种音色的标准，使我不断地向这个方向努力、追求。他反复地、不厌其烦地一步步教我如何达到这个目标，直至做到为止。由于他的引导，使我获得了艺术上的新生。四年的学习是在极为严格的基本功训练和对艺术有着精确的要求这种情况下进行的。可是，至此以后，由于其他工作关系，我只是断断续续地练琴，甚至中断多年没有碰琴，然而每当我重新拿起琴来，当年基本功的作用就体现在我的手上，演奏时仍然充满了新鲜感，能演奏得生动有劲，表达我想表达的意思。这一点不是充分证明了卡萨尔斯的演奏方法尤其是基本功的训练是具有科学性的吗！”

问：“您能不能具体地谈谈卡萨尔斯是怎样对待一位远涉重洋到西方学习大提琴演奏艺术的东方学生的呢？”

答：“这是一个值得思考的问题。卡萨尔斯对我的教导不仅仅是对我个人的帮助，更重要的是在教学过程中倾注了他对中国人民的友好情谊，我一直是这么认识的。

“当我在巴黎音乐学院学习时，由于该院教授无不推崇卡萨尔斯，因此我久慕卡萨尔斯大名，但他常在世界各国开音乐会，不知行踪。一九五二年初，听同学说卡萨尔斯现在在法国！原来，卡萨尔斯为了表示对祖国受法西斯统治的抗议，拒绝了一切旅行演出的邀请。他在法国靠近与西班牙交界的小城镇普拉德住下，从那时起每逢初夏时节，在普拉德传统的音乐节日，他登台演奏以巴赫的组曲和贝多芬、勃拉姆斯室内乐为主的音乐节目，并且还指挥乐队演奏巴赫的《布兰登堡协奏曲》等作品。这感人的时刻吸引了多少音乐家，那儿云集着来自世界各地的青年大提琴

演奏家，因为这是唯一能够与卡萨尔斯交谈和听这位大师演奏的机会。

"我专程去普拉德参加了这年的音乐节，我和所有的听众一样，都被卡萨尔斯精湛的演奏所吸引，并为他生动的演奏气质所倾倒。饭桌上、音乐会前，大家无时无刻不在谈论着卡萨尔斯那富有魅力的演奏。有一位同学说：'如果能够成为卡萨尔斯的学生，那将是最幸运的事了！'

"音乐节结束了，我给卡萨尔斯写了一封信，希望他约定一个时间，我去拜访他。很快就收到了他的回信，信上告诉我今年他收学生的名额已满，不能再收了，过一、二年后你可以再来。第二年音乐节结束后，我又去拜访他，他安排了时间让我拉些东西给他听。我拉了博克里尼的♭B大调协奏曲。完后，他叫我拉音阶，我拉得那么地快。他听了我的拉奏，认为当时存在着一种倾向，就是把一切速度尽量地加快，以求效果，其实这并不是一种好的成绩。他问了我学习的计划，我诚恳地告诉他：我希望能重新开始学习。他接受了我的要求，从那时起我正式成为卡萨尔斯的一名学生了。"

问："您说的这些太有意思了，请您具体地谈谈卡萨尔斯是怎样进行教学的，好吗？"

答："卡萨尔斯对我的学习要求非常严格，在每次上课的全过程中，他总是用大提琴陪着我不断地示范，给我以直接的音响效果，直至做到为止。他注重直觉的启发，并认为理智虽然对于透过表象掌握本质的问题是有用的，但更重要的是必须依靠直觉的引导，这就是哲学家与艺术家之间的区别，他的演奏解释往往是根据直觉的启发而作的。因此，他用直接演奏来教导学生，并不是靠许多的语言来阐明演奏中的道理的。他演奏、示范是背谱的，教学态度是一丝不苟的。为了达到音乐的要求，反复琢磨推

敲，甚至一堂课的时间只学习了几个乐句。当学生做到后，他是非常高兴的。他的演奏给我的印象是那么深刻、那么美，而要达到这种效果需要化多少辛勤的劳动啊！”

问：“您能否谈谈他是怎样表达对中国人民的友情的？”

答：“卡萨尔斯不仅在教学上对我进行着毫无保留的帮助，在许多事上都能表现出他对中国人民的感情。当我有一次上课时，卡萨尔斯约了一位摄影师为他照相（平时他不轻易照相），当时我心里直抱怨，想真不巧，偏偏在我上课的时候来了，这下要影响我的课了，要知道我是多么珍惜每一堂课啊！没有想到在事后不久，许多同学告诉我：‘最近出版了卡萨尔斯的秘书柯列道尔著的《与帕勃洛·卡萨尔斯的谈话》，这样一本书，其中有一张记录卡萨尔斯教学的照片，那位学生就是你呀！’我简直不信，急忙到书店去，看见书店已将印有这张照片的一页打开并放在橱窗里了，这使我感到非常意外。卡萨尔斯从各国的学生中选用了这张与中国学生讲课演奏的照片，并不是偶然的，充分体现了他对中国人民的爱戴和支持。真没想到当时我抱怨的事事后竟成了一份珍贵的纪念。每当我看到这张照片，卡萨尔斯在年近八十高龄的情况下，仍如此有心地对我进行培养，把富有感情、充满生气的音乐教授给我，这一切都又重现在我的眼前，使我更加感到我所担负的责任的重大。回忆当时，从各方面看，他对我的学习是经过深思熟虑的，是有心这么安排的。我要起到应起的桥梁作用，把卡萨尔斯的演奏艺术尽可能地转达到我们祖国真正爱好和向往卡萨尔斯音乐艺术的同行者们手中。”

问：“卡萨尔斯是怎样度过在普拉德的日子的？他是如何看待生活的？”

答：“他在普拉德的日子里，生活一直是很有规律的。每天清晨起床后，即在钢琴上弹奏巴赫的赋格曲，然后放开他心爱的

大狼狗，一起到山径树林去散步，那儿有各种鸟类在非常热闹地歌唱着，卡萨尔斯就聆听着大自然的音乐会，这是多么美妙的早晨啊！他呼吸着新鲜的空气，欣赏着晴朗的天空，茂密的树林和溪边的小花。他的音乐和这些自然纯朴的美是那么接近，那么融合，而每天的感受又都是那么新鲜，似乎宏伟的大树，娇艳的小花都是他亲密的朋友，她们每天清晨向这位和蔼可亲、稳健朴素的老人打着招呼，在向他致意请安……。早餐后他亲自处理各地寄来的信件，接着开始了一天的教学工作。按照西班牙人的生活习惯，午后休息很长的时间，然后接待一些来访者。他不喝酒，但喜欢用各国朋友寄来的烟丝点燃他的小烟斗。他就是这样以一位诚恳耐心的师长的面目出现在我们的面前，留给我至今难忘的印象。”

问：“卡萨尔斯在对待古典乐派和浪漫时期的音乐作品有哪些看法？”

答：“卡萨尔斯常将巴赫、贝多芬、勃拉姆斯（德国的‘三B’作曲家）比喻为音乐这棵大树的根基和主杆，正是这三位划时代的作曲家在音乐史上起着中流砥柱的作用。

“当我们听唱片时，非常容易辨别出：这是卡萨尔斯演奏的。这不仅说明卡萨尔斯在演奏上的高超的技巧，更重要的是他对每个作曲家的作品内在的深刻含意有着精辟的见解，从而形成他独特的演奏风格。

“听卡萨尔斯演奏巴赫的组曲，仿佛巴赫就出现在各国人民之中，在民间舞蹈中欢笑。巴赫的音乐在卡萨尔斯的演奏中并不是给人一种神乎其神的感觉，也并不是那么宗教式的神秘莫测，巴赫的音乐是人民的。这一切是这样的富有朝气，是这样的生动活泼。第一组曲序曲中的分解和弦犹如潺潺流水汇入江海，第五组曲序曲和赋格曲中多声部的进行使人感到犹如管弦乐队

和管风琴在演奏，第六组曲的序曲犹如嘹亮的钟声在人们心中回荡。他所演奏的巴赫组曲，真是包罗万象。

“贝多芬的音乐经过卡萨尔斯的理解和处理，矛盾的冲突、戏剧性的对比更为突出，加强了斗争性，确实有排山倒海雷霆万钧之势。正是他的正义感使他面对法西斯的侵略产生强烈的愤慨。他自喻为一名无畏的战士，用琴弓射出由音符组成的内心愤怒的子弹。正是他的经历构成了他那富于战斗性的激情风格。”

问：“以上您的这些谈话使我们对这位伟大的艺术大师有了一定的了解。他的正义感、他的品德和为人以及他的艺术观，我们都感到极为钦佩。是不是还请您结合目前我国大提琴的演奏水平和教学情况对卡萨尔斯的演奏技术作一些具体的介绍。”

答：“卡萨尔斯在欧洲出现后受到了全世界的一致公认，并不是偶然的。当时欧洲的工业生产和科学文化在急速发展，在这种情况下诞生出一些当代大师：如美术界出现了毕加索；小提琴界中产生了海菲兹；在大提琴界就是卡萨尔斯。他的演奏技术，继承了前辈的一切优点，再经过了千锤百炼的发展和创造，使大提琴演奏艺术提高到一个新的高度。这并不仅仅只是指片面简单的纯技术的提高，而是多方面的。

“解放后我国的大提琴事业得到了蓬勃发展，尤其是近两年取得了可喜的成绩，教学和演奏水平提高很快。许多演奏家、教育家都努力钻研、互相交流，积累了许多宝贵的经验，很值得我学习。可以自豪地说，我国音乐学院的大提琴教学是达到一般的国际水平的，培养了一批优秀人才，我们的事业是很有希望的。鉴于我能有机会向卡萨尔斯学习，我愿意向大家介绍一些有关卡萨尔斯技术训练方面的内容。”

问：“先请您谈谈左手的按弦和换把有哪些注意事项？”

答："我的学习是有一个过程的，那就是左、右手的肌肉得到了锻炼和改造，力量大大地加强；听觉得到了很好的训练。也可以说在音乐上和技术上得到了脱胎换骨的改造。过去，我的左手在指板上运行时，往往都是不结实的，松松垮垮，软弱无力。而卡萨尔斯要求左手按弦必须非常有力，果断地敲击下去，每个把位的手指都要明确地固定在弦上，就是保留在弦上。右手手指在进行拨弦时，起落要很有弹性。正确的按弦，不仅使发音干净清楚，而且还富有立体感。卡萨尔斯常常给一些青年人说：'你看，你的身体这么结实，可手指还没有我这老头有力'。他用各种音阶和换把换弦的练习来训练基本功。有时可以不用弓子拉，单独用左手按弦来练习每个手指的均匀力度，这样的训练运动量是较大的。开始，我在进行这些练习时身体和手都感到很疲劳。甚至过后手都拿不稳碗筷。但经过一个阶段，我的肌肉增强了，手指产生一定的力量，不仅不感到疲劳，而且对各种技巧都能掌握自如，控制音准的能力也比较有把握。基本上能做到卡萨尔斯所教导的对左、右手配合的要求，'稳、准、狠'地拉奏所需要的音。"

问："请您介绍一下卡萨尔斯在指法方面有哪些特点？"

答："卡萨尔斯从效果出发，对于指法有一番研究。他创造性地发展了前人所没用过的各种指法，使不同的指法符合不同人的手的特点的要求，做到每一个音都清楚干净。在换把时他常用伸展指法，这样就避免了产生不必要的滑音，而且给予左手更多的方便；能够用 3 指代替 4 指的，就尽量用 3 指，因为无论怎么训练 4 指总是比较弱的，往往影响音色。

"他强调左手永远应该是有劲的，尤其是在声音轻的乐句和慢的乐句中，左手就更需要有力了。按弦要结实，起落动作要敏捷、果断。"

问："卡萨尔斯对右手运弓有什么要求？"

答："卡萨尔斯运弓上的功夫是很深的，当他拿起弓在琴上演奏，听众就会感到他是在说话，表达得多么清晰明了。他演奏出的声音象金刚石一样晶亮，富有透明感。运弓和左手按弦配合得如此准确，真是天衣无缝。克莱斯勒说过：'卡萨尔斯拉着人类最大的弓。'

"过去，我学习时，对握弓并不太注意。是卡萨尔斯教我怎样用三个手指的着力点执弓的，食指、拇指和中指如何控制弓子。因为这三指间的关系是对等平衡的。通过练习掌握之后，我感到这样的握弓最符合力学的原理，起到了杠杆的作用。

"运弓时，每个手指随时随地都在灵活地调节，在不同的部位起着各自不同的作用。拇指第一关节从下向上地托住弓子，要做到能弯能直。另外我们往往不太重视小指在运弓中所起的作用，甚至一些人在演奏中索性让小指离开弓杆。其实小指不仅起平衡的作用，而且在弓的运行特别是前半弓部位以及换弦等各种技巧弓法上，都帮助了食指，并且起到了食指起不到的作用。"

问："卡萨尔斯是如何具体地进行右手基本功训练的？"

答："为了更好地让弓子表达乐意，让弓子去代替说话，卡萨尔斯用了各种基本训练，目的是为了使发音、力度及音色的变化范围扩大。现在我介绍的是用慢弓(一弓四个八分音符)奏出渐强渐弱的 < > '橄榄核'力度，从一个'橄榄核'、两个、四个、六个、八个以至十二个'橄榄核'。通过这样的练习，右手臂的力量全都集中在食、拇、中这三个指上，控制的能力也就全部体现在三个手指上了。过去容易出现的肩部、手臂紧张或力量下不去的问题也都迎刃而解了。这是用弓子'说话'的基础训练。另外过去我对弓子的要求不高，遇到换弓时，声音总是要松下来，因
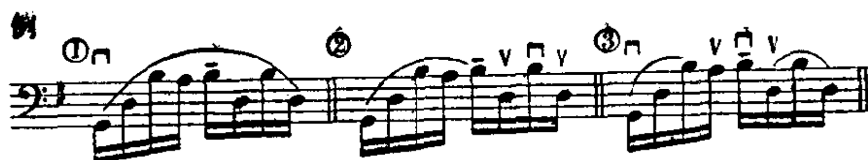
此演奏的音乐往往是松散的。经过以上这些基本训练，运弓逐渐自如起来了，力度的持续性也加强了。卡萨尔斯非常强调弓尖部位力度的平衡，这往往是我过去最薄弱的环节，因此他在音阶和琶音的训练中，要求在弓尖演奏时要加强力度。而这个力度变化都是在三个手指的控制下做出的。这就解决了左右手配合的一大弱点。

"卡萨尔斯说：'不要机械地照搬和理解乐谱上的术语，因为乐谱是无法记录下作曲家无限的精神和感情的，演奏者工作的价值在于最大限度地再现作曲家的精神。只要这些变动能够使我们的解释达到更朴素和更真实的地步，那么作曲家是会感谢你的。'

"许多演奏者给人留下的印象往往是：'技巧真好'，或者是'声音真大'。可是听了卡萨尔斯的演奏给你的感觉他是多么地亲切地在用音乐说话，绝不是在玩耍技巧，炫耀自己。"

问："听说卡萨尔斯对待一个乐句，常常要从各种演奏方式中选出最理想的一种，是这样吗？"

答："确实如此，卡萨尔斯对每一首乐曲每一个乐句都经过反复研究和琢磨。众所周知，他对巴赫组曲就苦心钻研了十余年，几乎演奏了六十余年，但他每进行一次演奏仍要孜孜不倦地进行新的探索，寻找乐曲中那无限的宝藏。就以巴赫第一组曲中的序曲为例，过去他是用谱例①这种弓法的，一般人们也惯用这种弓法，可是当他年近八十岁给我上课时，他将谱例①、②、③三种弓法进行了比较之后，选用了第三种（谱例3）并用前半弓部位演奏，其中有许多地方重音突出，力度变化丰富了。听起来，第一种比较流畅，而第三种弓法更为活泼，具有青春的活力，也更符合乐曲的音乐形象。限于时间关系，不能一一评介，希望今后通过教学和其他机会，我将陆续整理一些有关弓法与指法方面



的资料以及演奏上的具体要求供大家学习参考。"

问："请您谈谈卡萨尔斯是怎样对待音准的?"

答："卡萨尔斯曾经说过：'如果说萨拉萨蒂这些老一辈的演奏家在音准上还做得不够精确的话，那么我们这一代人就必须很重视这个问题了。'他的演奏如此炉火纯青，其中很重要的一个因素就是他对音准的敏感性。这一点也是举世公认的，他对音准问题有很细致的研究，达到了更高的要求。

"卡萨尔斯认为，不能简单孤立地把音准看成是一个纯技术的问题，音准与音乐是分不开的。确实是这样，因为音乐是由音与音之间的联系构成的，正如一个字不能构成一个句子所具备的意思，而单个音符同样不可能构成乐句，演奏时要以音列的连续进行的趋势，找出依据。比如，导音的音高一定倾向于向主音靠拢，下属音靠近中音，这样，才能明显地表现调性。

"过去，我往往容易在一些关键的音上偏低，这样拉奏的质量就不高。当时我对音准的看法是，过得去就行了，但在卡萨尔斯的严密要求下，差一丝一毫都不行，他一个音一个音地要求我，并且示范给我听，在课堂上光音准问题就花了许多功夫，课后我又仔细地辨别和琢磨。我在不断寻找最精确的音准过程中，感受到的是一种愉快的享受。因此百练不厌。经过长时期的训练，听觉和手就逐渐有把握了。

"以上这些是我在学习上的点滴体会，可能对广大大提琴演奏者有些帮助。"

问："据报道，一九七三年十月二十二日，这位伟大的西班牙大提琴家帕勃洛·卡萨尔斯以九十七岁的高龄病逝于波多黎

各。在他逝世前四个月，他还在波多黎各首府的中央公园举行过一次独奏会。在他病逝后，全国下半旗，致哀两天。就在为他举行葬礼的那天，空中传出他生前演奏的乐曲《飞鸟之歌》的录音，成千上万的人伫立在街道两旁向这位国际知名的老音乐家致以最后的敬礼。您能向我们介绍一下这首《飞鸟之歌》吗？"

答："这是卡萨尔斯最喜爱的作品之一，是他根据西班牙故乡卡达隆的一首民歌改编而成的大提琴独奏曲。过去，他总是将这首乐曲作为音乐会结束时的加演节目的。他演奏这首乐曲格外能引起情感的冲动。我在音乐节的一场演出结束时听到这首乐曲，给我留下了深刻的印象：伴奏奏出两小节在 a 音上的颤音后，独奏大提琴进入，以缓慢沉重、意境深远的旋律为我们展现了一个背井离乡的游子客居他乡，向人们倾诉自己的不幸以及对故乡深深的怀念和美好的憧憬，他梦想在鸟语花香的春天重返故乡……乐曲结束了，听众们如梦初醒，即报以极其热烈和经久不息的掌声，他的演奏勾起了我和当时在座的听众对故国家乡的深切怀念……。"

问："据说卡萨尔斯主张面授的方式，以直接的音响启发学生，他也希望与他接触过的学生将他的观点和方法加以运用和推广，是这样的吗？"

答："卡萨尔斯认为乐曲的演奏是富于变化的，是非常灵活的，而他的演奏正如浩瀚的海洋，丰富多彩，有些微妙之处只可意会不可言传。技术仅仅是手段，并不是目的，技术被演奏家所掌握使之为内容服务。大提琴的演奏艺术与其他任何艺术一样，其发展的道路是永无止境的。要根据各种特定的条件，作出不同的处理。

"以上这些谈话是我当年学习的部分心得体会，是我个人对卡萨尔斯演奏艺术的一些理解，这仅仅是初步的介绍，如果能对

大提琴演奏者有所帮助、有一定的参考价值的话，那我将是非常高兴的。在他逝世十周年前夕，我谨以这段谈话作为对于尊敬的导师帕勃洛·卡萨尔斯的美好回忆和深切的怀念。”

邹旭平　黄　甦整理

一九八三年四月六日于上海音乐学院

戴维·布卢姆论作为教师的卡萨尔斯

我很幸运是属于在卡萨尔斯哺育下成长起来的那一代大提琴家中的，卡萨尔斯是一个绝对正直和极其伟大的音乐家。

随着时间的流逝，其他伟大的大提琴家出现了，对卡萨尔斯的记忆开始淡漠。所以我能出乎意料地遇到住在瑞士的美国指挥和音乐学家戴维·布卢姆感到很高兴，他多年来一直参加卡萨尔斯在很多国家举办的专家大课。他保存了一套很珍贵的录音，其中不仅有这些专家大课的录音，而且还包括大量由卡萨尔斯指挥的管弦乐排练和音乐会的录音。戴维·布卢姆所著的《卡萨尔斯与表演艺术》(Casals and the Art of Interpretation)本身就是阐明一位伟大艺术家教学工作的一个里程碑。我请他与我谈谈卡萨尔斯作为一位教师的情况，他欣然允诺了。

“当代所有的大提琴家都得感谢卡萨尔斯，因为他在二十世纪初改革了大提琴的演奏技术。他发明用很微妙的方法来扩展手指的活动范围，和使左手的技巧更有活力，使左手从某种固定不变的和刻板的姿势中解放出来。他还使运弓的技巧更加自由。在卡萨尔斯之前，甚至教学生在腋下夹一本书来练习拉琴，以此来帮助做到一种固定不变的持弓姿势。卡萨尔斯立即理解到右手应该从这种勉强的姿势中解放出来。

“卡萨尔斯的影响所以是非凡的，还因为他的长寿。他活跃

的艺术家生涯经历了四分之三个世纪。在这漫长的时期中，他的演奏、教学，还必须指出，还有他的指挥，给好几代大提琴家们传授了知识和见解。

“在他一生的最后阶段，他居住在波多黎各，从地理上来讲是与美国非常接近，虽然他经常到欧洲和以色列去演出，但是他对年青一代演奏家的直接影响可以在美国最强烈地感受到。因为有十二年他每年都到马尔博罗去指挥，而且他在波多黎各的‘节日管弦乐团’是极好的。克利夫兰、芝加哥和其他一些第一流的管弦乐团的声部长全来作为一般的演奏员坐在后面的谱台上演奏，仅仅是为了可以为卡萨尔斯演奏和向他学习。

“在他的专家大课或在他指挥管弦乐队——这象是给整个乐队上大课——的时候，人们可以感觉到人的精神和‘艺术’技巧的明显的统一。这种统一性在目前的音乐界中是很少见到的。他是一个伟大的人；他具备极有深度的人性和感情，同时又具有作为音乐家的伟大性。这两种特性结合在一起创造出了一种辐射性能——他极为朴实地把一些非常热情和有深度的东西传送给听众。

“卡萨尔斯在课上是用两种标准来教授的。他通常在开始评论一个他还不太了解的学生之前会要求他演奏一首乐曲中很长的一个片断。然后他会说出几个很明确的意见，一般是关于技巧性的问题，这些意见就象设立的路标一样让学生去追求，如揉弦过分、指法不干净、音准差或是弓子的压力太大。对这类问题他指出得很快和很果断。在这方面对每个学生都区别对待。举例来说，如果学生在用弓方面太胆怯，卡萨尔斯会用几乎象是爆炸似的力量非常突然地下弓演奏，来对比出他能做到的程度。另一方面，如果学生在弓子上使用的压力太大，使琴弦无法自由地振动，卡萨尔斯则示范如何能演奏得轻巧和优美。他很巧妙地不

去给所有的学生一套套刻板的规则而是用许多不同的方法去教他们。你必须参加许多次课和听许多学生给他演奏，你才能得到他对大提琴教学的概念和理解不僵化和不教条是他的教学中的一个重要的方面。

"卡萨尔斯授课中的另一个标准是音乐方面的。他会自己逐句逐句地演奏一首乐曲。我特别强调这一点是因为他的解释演奏的绝对的原则之一是：在演奏中需要找出乐句的构思。对卡萨尔斯来说，每一乐句都是有活生生的形状，有着本来就有的渐强和渐弱，这些正是演奏者要不断重新创造的。单调的或者没有起伏的音乐对他来说是无法承受的，几乎要使他发疯。为了发现每一乐句的自然的形状，他发展出了一种'慢动作'的教学技巧。他会拿出巴赫的一首舞曲性的乐章，首先是用慢动作以技巧上的惊人的完美来展示出句法和奏出乐句高低两端的音所需要的那种清晰性。然后他会显示需要渐弱到什么程度才能把后面的一个音符完美清晰地奏出。最后他用正常的速度来演奏这首乐曲，可以听到他如何用最自然的方法把所有这些美妙的细节结合起来。这就象用慢速度放映的电影可以发现用正常速度放映时注意不到的动作的奇妙部分。

"有了卡萨尔斯的这种教学方法会导致情绪与技巧的必然结合。在讲了几分钟就能说明的有关技巧的问题之后，他越来越多地专注和陶醉于他正在演奏的乐曲中去，即使这首乐曲他已经演奏过数千余次，他仍使自己完全沉浸于乐曲的激动的气氛之中。敏感和有接受能力的学生会理解到卡萨尔斯真正教的不仅是技巧、发音和乐句的结构，而且传授了罕见的可感觉到的激动人心的气氛。有时候卡萨尔斯会只用几句话来说明问题，但这些话是如此充满了激情，以致听起来这些话似乎是来自音乐本身似的。有时候他完全不用语言而是用演奏把全部这种感觉

带到他的教学中来，这就成了一次演奏的生动体验了。在这一方面，我特别记起了他教舒曼的大提琴协奏曲时的情景。舒曼是在去世前不久创作这首协奏曲的，那时他的神经差不多已经错乱了。克拉拉·舒曼甚至回忆起作曲家把谱写这首协奏曲作为躲避在他的头脑中出现的天使与恶魔的一种办法。所有这一切可怕的遭遇全都写入这首协奏曲之中。我记得卡萨尔斯在那些零星的忽隐忽现的乐句在末乐章出现时说，'疯狂正在到来'，或者在演奏或谈论第一乐章时，他这样喊道：'痛苦啊，痛苦——可怜的人，他是多么痛苦，'他的弓子是那样地在琴弦上乱砍，他是深深地陷入在人的经历和艺术的体验融化而成的一种感情中去了。"

我想知道参加这类专家大课的学生——有时候是成熟的艺术家——的演奏会不会取得明显的进步。卡萨尔斯是否具备可靠地在一个演奏者整个艺术技巧中指出他的重大弱点的直觉能力？

"对卡萨尔斯来说这是千真万确的。成绩的大小是和学生或艺术家的心理和生理上的成熟程度有关的。有些人是容易接受他提供给他们的东西，能够对他的教学作出反应和抓住他所教的东西。另外的一些，他们的见解还不成熟，需要很努力地去消化教给他们的东西，所以是不能在一堂课的时间里来评价其成绩的。在大部分专家大课上，学生只演奏一次或两次，所以很难对最后的结果作出评价。但是有才能和有接受能力的学生是能有重大的和立竿见影的改变，特别是在揉弦这类问题上。根据桑多尔·维(Sandor Vegh)的观察，在大部分音乐中是有一种'基础音 Grund- ton'(是声音标准和质量的一种主要基础)，它主要是平静的。对即使在必要时能够发展成为怒吼的音乐，卡萨尔斯也是用声音的这种清澈和纯净来开始的。但是当一个学

生在演奏一首主要是朴素和平静的作品时使用了人们在高潮时——如在《特里斯坦》(Tristan)——所用的那种颤音的话，卡萨尔斯会立刻打断他说，'这是一首朴素的田园风格的作品，你的颤音太快了，与这首作品是完全不协调的。'如果这个学生很敏感和具备做出卡萨尔斯所要求的东西的技术能力，那他的改进是巨大的。原来听起来几乎是歇斯底里的东西第一次变得纯正了，去观察这种变化是很值得的。

"虽然他有钢铁般的性格，但他是一个慈祥的人，他要让给他演奏的学生感到自由自在。可是他也是一个有脾气的人。大部分时间他是很和善的，他对待和他一起工作的艺术家是很热情的。有时候他去参加管弦乐队排练，在开始指挥之前，他会拥抱六个、八个、甚至二十个乐队成员，这是很感人也是很真诚的。这不是伤感而是一种感情上的真实，在目前比较冷酷的世界上这是很少有的。

"另一方面，他作为一个大提琴家，他期望与要求有非常好的音准。不好的音准会使他非常烦乱。当他听到走调时几乎会在生理上感到恼怒——他会露出怒容，甚至会跺脚。对那些来见这位大师时已经吓得发抖的学生来说，他是相当可怕的。有时他甚至会对管弦乐队大声呼喊：'我是一个烦人的老头儿。'可是这种情况是很罕见的。当然，他那暴风雨般的性格是在演奏大提琴时才显示出来，他为人热情和慷慨大方。"

我问道：卡萨尔斯是否宁愿用大提琴来示范而不愿用语言来表达他所要达到的东西。

"他两方面都用。他既在大提琴上极好地示范，但确实也用语言来很好地说明问题。有一些演奏家主要是靠本能来演奏的，要他们用语言来表达他们的思想是有极大的困难的。这并没有什么贬低他们的艺术成就的意思，因为大部分音乐——正

如卡萨尔斯经常说的——都是本能的。但是在他的班上和在管弦乐队里，甚至在他的晚年，他用语言来表达的能力是惊人的。他不断地谈到那种他称之为音乐的法则或自然的法则的东西。例如：当音符在音高上向上进行时应该渐强。相反地，音符下行时应该渐弱。这种说法听起来也许过分简单化了，但是当人们听到他在巴赫的一个乐章中所表现出来的复杂的层次，这一切就变得多么自然和必要，人们会理解到这不是一种那么简单的概念。

"另外一种对他来说是非常重要的概念是渐弱的性质。他会说，渐弱是音乐的生命，它使发音生动鲜明。在一个长音后面接着是一个短音，如果在长音上有一个渐弱，听起来就会更加清楚。或者有一些重复的音符，如果在第一个音符上有一个渐弱，那第二个音符就会听得更加清楚。他会把这类事情分别讲得很清楚，不过总是按照它们音乐上的前后关系来说的。如若没有充分的理由，他从来也不会提出一条拇指规则来的。也就是他的明确的表达能力才使我有可能写出《卡萨尔斯与表演艺术》一书。要把卡萨尔斯这样一位伟大的艺术家的天才全都解释清楚是不可能的，我冒险地去写这本书是试图为后代把他大部分的原则保存下来。

"我写这本书不完全是为了大提琴家的，虽然其中有许多关于弦乐演奏员值得花时间去研究的学识。但是它也为音乐家们写了有关音乐的一些原则。有一半以上的音乐例子——总数大约超过三百五十例——是引自卡萨尔斯指挥过的优秀管弦乐曲目；其余的是引自大提琴曲目。这传达了卡萨尔斯关于创造音乐的主要原则。

"卡萨尔斯对许多在音乐上和私人关系上接近他的音乐家——也有非专业音乐家——最大的影响是解放了我们的感

情，使我们不会不好意思去表达这种感情，他还给我们自豪感和鼓励我们去承认我们所爱的东西。最重要的是他有一种全面的感觉，使他能以最好的艺术趣味尽情地把感情放进音乐中去。最使我怀念卡萨尔斯，也是对我影响最大、最深的也正是他的光明磊落和他的演奏的宏亮声音的清彻透明。我敢肯定，所有听过他演奏或向他学习过的人都会有这种感觉的。”

弗朗西斯·谢尔登著 韦郁珮译自

英国《弦乐器》杂志一九八〇年四月号

此文原载于中央音乐学院出版的

《外国音乐参考资料》八三年二、三期

和英国大提琴家朱利安·劳埃德·韦伯(Julian Lloyd Webber)的谈话

"我一直要做的主要事情是扩大大提琴曲目，而不是为那些已经录制过多次的流行作品灌唱片，虽然在商业上，后者显然有吸引力。"上个月，法兰克·布里奇为大提琴和乐队写的《演讲》唱片已经出版。("利里塔",SRCS104)，今春"埃尼格玛"公司又发行了布里顿的第三大提琴独奏组曲，使它首次登上了唱片目录。反面配上约翰·爱尔兰的大提琴奏鸣曲，由约翰·麦凯布伴奏。在这样短短的时间内录制两首从未灌过唱片的作品，说明朱利安·劳埃德·韦伯显然是说话算数的人。到目前为止，至少可以在他的录音曲目中发现一种值得称赞的意愿，即：他的才能不会用来为"财神爷"服务。他的第一张唱片是二十四岁录制的，由克里福德·本森伴奏。内容包括博克里尼和波泊尔的作品(ABK17)，接着又录制了一套由麦凯布、伯克利、达尔贝和弗里卡创作的现代独奏曲(DSCD18,4/77)。由麦凯布伴奏。然后是他兄弟安德鲁写的《变奏曲》(MCF2824，基本上是一首以大提琴为主的与其它乐器合奏的曲子)，并曾在南方银行节目中首次播送。其它唱片还有：伊特金·西奥伴奏的《浪漫主义大提琴曲集》(K23524,12/78)和伊法拉·尼曼以及埃立克·帕金一起演奏的三首约翰·爱尔兰的钢琴三重奏；去秋还录制了两首

拉赫玛尼诺夫和德彪西的奏鸣曲。在这些唱片中，所有二十世纪曲目(当然包括他兄弟的《变奏曲》)都是首次录制。包括在K 23524这张唱片中的德柳斯的《浪漫曲》和在K 53586中的拉赫玛尼诺夫的(《序曲和东方舞》)作品第2号在内也是首次录制唱片。而在他已经录制的作品中，除德彪西和拉赫玛尼诺夫奏鸣曲外，很少被看作是标准曲目范围之内的。

好在我们不久就有希望听到他录制的埃尔加和德沃夏克的协奏曲，因为劳埃德·韦伯已经被认为是同辈人中最有才华和最富于献身精神的大提琴家了。他出身音乐家庭（父亲是伦敦音乐学院院长），十六岁以前一直跟道格拉斯·喀梅伦学习，然后进入皇家音乐学院跟琼·迪克森学习。在这里他在同龄人中荣获西摩·文耶兹最优秀弦乐演奏奖。然后在日内瓦向福尼埃进行了一段短暂的奇迹般的学习。他是在一九七一年在皇家音乐院为布里斯庆祝诞辰时，在弗农·汉德利指挥下演出了普罗科菲耶夫的《交响协奏曲》之后，才初露头角的。布里顿对他印象深刻，把自己为罗斯特罗波维奇写的大提琴协奏曲总谱给了他。这部作品，罗斯特罗波维奇以前在阿尔德堡、以后在伦敦依丽莎白皇后大厅分别演出过一次，就是全部结果了。自从这第一次专业来往之后，韦伯逐步形成了独奏演员的形象——就象可以从他的演出中反映出来的那样：一月份在密达谷和约翰·普里查德以及英国广播公司交响乐队合作录制布里顿的大提琴协奏曲；二月份在纽约爱丽斯·突利大厅，他将首次演出德彪西、拉赫玛尼诺夫和布里顿奏鸣曲；这个月内还将和伊特金·西奥在依丽莎白皇后大厅演出德彪西和拉赫玛尼诺夫的奏鸣曲；三月份还将和皇家爱乐交响乐团合作演出埃尔加协奏曲等。当我们会见时，下周他还将面临一段繁忙的日子，包括跟肖尔蒂和伦敦爱乐交响乐团合作演出埃尔加协奏曲；不过他还是很高兴挤出

时间和我谈论他对音乐的意见并讨论他的最新唱片。

*　　*　　*

罗：你在进音乐学院前跟道格拉斯·喀梅伦学习的阶段无疑是非常重要的。你认为你在音乐学院时同样有价值吗？你认为英国音乐教育制度在培养第一流独奏家方面有多大作用？

韦：我认为这个国家的音乐教育问题在于大多数音乐学院集中在师范教育上。只要学生的专业是师范教育就较易获得助学金的话，这种事就难免要发生。这儿的专业训练当然不能和朱丽亚德音乐学院[①]相比，不过我不敢说这些音乐学院做错了，因为它们的处境非常困难。多年来，英国显然没有出过多少独奏家，这个事实是我在联系到二月份在纽约首演后想起来的。我对纽约情况作了一点点调查。如果你翻阅《美国音乐》，会发现其中提到的唯一英国钢琴家是柯曾。我们这里家喻户晓的象查尔斯·格鲁夫爵士等人，在美国并不出名。这是相当可怕的。唯一在那里打开局面的英国大提琴家是杜·普蕾。有哪一位英国小提琴家获得过世界声誉？前途是令人担忧的。那是由于训练的关系吗？很难说。

罗：你希望音乐学院在纠正这个情况方面作些什么改变呢？

韦：我愿见到音乐学院能重视真正的专业表演课程。不过我总认为不大会实现，除非认真地重新考虑。实际上音乐学院中也开了有质量的专业课。但，比如说，从梅纽因学校出来的人就没有可以接着学习的地方（那所学校当然是收费的机构）；而同时，英国的第一流演奏家又不进行教学。那就牵涉到另一个问题，他们一般没有时间进行教学，除非象苏联那样，强迫最优秀的演奏家们这样做。这一切意味着许多最优秀的演奏家不在

---

① 美国著名音乐学院之一。——译者注

英国音乐学院教学。我认为学院真正提供的帮助是它们给学生起到舞台实践的作用——你可以在那里演出协奏曲，不然的话你恐怕连机会都没有。

罗：你跟福尼埃学过多长时间？

韦：只学过两个星期，不过我们很紧张地工作，那太美妙了。我就紧挨着他坐着，仔细观察他演奏，我认为这样对我的帮助比什么都大。他要我每次拉一首新作品，那使我相当紧张，因为我去的时候只准备了三首：肖斯塔科维奇的第一大提琴协奏曲，拉罗的协奏曲和柴可夫斯基的变奏曲。每次上完课他总问我下一次上什么东西，我简直不知拉什么东西。这种事使人真正振奋起来——在我们这个国家(指英国——译者)就根本不能有这样的指望。最出乎意料之外的是，在我刚要离开日内瓦之前，收到电话问我能否在纽卡斯尔演出埃尔加的协奏曲。实际上我没有跟福尼埃学过它，于是我又照样疯狂地练习起来。这次演出是在星期天，我记得我是多么希望看前一天电视中的森德兰和利兹的最后一次决赛呀。

罗：除了福尼埃之外，你最赞赏哪些大提琴家？

韦：你可以料想得到，在所有大提琴家中我最赞赏福尼埃、托特里、普蕾和罗斯特罗波维奇，但在二十年之内，福尼埃和罗斯特罗波维奇可能会被看作大提琴界的两个最重要的人物。在福尼埃的音色中有一种无法取代的东西——它是独特的。罗斯特罗波维奇也一样，而且他在实践中对争取作曲家们为大提琴谱写乐曲方面的贡献是重要和无与伦比的，例如：肖斯塔科维奇的协奏曲、布里顿的大提琴协奏曲、普罗科菲耶夫的协奏曲、里托斯拉斯基和哈恰图良等人的作品等。事实上每一位现代作曲家都曾为他写过作品。和他有点近似的唯一大提琴家是西格弗里德·帕姆，象里盖蒂和克塞纳基斯这样的作曲家都为他写新作品。

罗：你从年轻起就有很多经验。你认为职业演奏家的最重要的特性是什么？

韦：我以为该象犀牛皮那样坚韧。我父亲劝我说除非我觉得音乐之外干不了其它任何工作，否则不要以音乐为职业，那是说得很深刻的。因为它是一种严峻得难以置信的职业。要是你在节日大厅有几次演出得不好，不管你是谁，也不论你的声望有多高，你就不能维持多久了。我原以为也许只要过一阵，大家忘记了就……。

罗：要是灌唱片，这显然就不成问题了。对你来说，录音是否比现场演出更重要？

韦：录音是必要的，因为那是事后能留下的唯一东西。我更喜欢现场演出。我认为在录音室里再创造和现场演出的效果都是重要的。

罗：你不认为一段段录音对效果有干扰吗？

韦：如果你知道虽然可以有好几次演奏的机会，但录音毕竟只有一次，那就会更象现场演出了。我有时愿意进行广播实际上就是灌制唱片——尤其是那些现场广播。危险不在于不够"仔细"，而在于忠实于作曲家写的记号。当我录制布里顿的组曲时，大概比在现场演出时更拘泥于原作。从某一方面来说是公平的，因为你必须尊重写下来的东西，但在音乐厅的演出可能更自然。就优点来说，他们总是尽量放长录音时间，这样便于剪辑。

罗：就以往剪辑情况看，你认为它对你的演奏影响大吗？

韦：如剪接得好也是不错的。在我录制的唱片中，如果我认为剪辑实际上破坏了音乐时，我不记得有哪一次我没有让它通过。

罗：你是否经常放自已的唱片？

韦：只有在我要再录另一张之前才放，我想听听怎样改进

声音和使它更均衡。

罗：我想你大概看到你的演奏风格有些改变吧？

韦：是的，我认为它总在变化。我把唱片一放，我想："天啊，它变了！"

罗：你有没有特殊被哪位作曲家所吸引？比如说，我们什么时候可以听到你录的巴赫组曲唱片呢？

韦：我得承认我在绕开它们。去年夏天我在牛津的英国巴赫音乐节上拉过两首，我发现它是一次费劲的经历。即使这些组曲是大提琴曲目中最早期的具有一定重要性的作品，它仍然是目前最伟大的作品。我认为许多人过早地公开和它打交道。如果现在要求我为它录音，我要说不。另一方面，我倒喜欢和贝多芬或勃拉姆斯的奏鸣曲打交道。

罗：你曾考虑过要多搞些室内乐吗？这样做和你当独奏家的身分有什么不同没有？

韦：我没有这样想过。我倒喜欢多演奏室内乐，因为我认为它非常有帮助。不过，就一定意义来说，和钢琴家一起工作也是搞室内乐。不过我认为我可能没有时间来定期参加一组三重奏，而且它也会妨碍我作为独奏家的一些活动。

罗：在浪漫主义曲目中，你喜欢哪些作品？

韦：我觉得最亲切的协奏曲也许是舒曼的协奏曲，它非常适合于大提琴，而且是一首很有个人特色的作品，虽然我演奏埃尔加的协奏曲的时候也许更多。有一首我真正希望纳入曲目之内的作品是德柳斯的协奏曲，它和他的小提琴协奏曲一样精采。我将在四月份和英国广播公司交响乐团合作，由罗斯达斯特文斯基指挥在诺里奇三年一度的节日上演出。德沃夏克的协奏曲当然是一部杰作，它必定要成为演奏家最喜爱演奏的大提琴协奏曲。我特别喜欢大提琴曲目中许多大型作品，因为它们往往是

作曲家最具个人特色的乐曲。象法兰克·布里奇那样的作品大概是他最优秀的杰作。大提琴家面对的一个问题是：要使人们相信应该更加经常地演奏那些不特别知名的作曲家的一些作品。以米亚斯科夫斯基的大提琴协奏曲为例罢，你如何让公众相信这位他们几乎一无所知的作曲家的这部作品是一首奇妙的曲子呢？

罗：通过录制英国作品，你已经作出了巨大的贡献了。

韦：就这方面而论，它们比我录制的德彪西和拉赫玛尼诺夫的奏鸣曲更重要，它们没有被公平地对待过。我认为迄今为止我录制的最重要的唱片是我兄弟的变奏曲和法兰克·布里奇的《演讲》——现在还有布里顿的第三组曲，虽然我这样说会使一些人感到惊奇。所有这三首作品都对丰富大提琴曲目作出了贡献。

罗：你有没有已经上了日程的新作？或者说有什么新的录音打算吗？

韦：正在进行的计划有：录制一张约翰·丹克渥斯给我写的一首包括大提琴、萨克斯管、鼓和低音提琴的四重奏作品。这个作品去年十一月份我在依丽莎白皇后大厅演出过。我们已经约好由英国广播公司编辑服务部在同一个月为我在韦芬登的另一次演出录音，我希望它也能制成唱片。我们还得坐下来听一下录音带，然后，我想我们就可以定价供应了。我还向罗德里戈预约了一首新协奏曲，我想它一定是很有意思的。关于大提琴曲目，最令人沮丧的是许多美妙的作品，如普罗科菲耶夫、布里顿和肖斯塔科维奇的作品，都往往被人忽略。在一九一九年埃尔加的协奏曲之前，大提琴曲目中就没有什么协奏曲。由罗德里戈写作的一首作品是很可能进入国际曲目之中的。还有，在国内，杰弗里·伯登正在为我写一首供波茨莫斯音乐节演奏的作品。

罗：你认为这类事情会象滚雪球那样越来越多吗？

韦：但愿如此。我会经常去寻找新作品的。从某些方面看来，当前古典音乐已经走进了死胡同。我们的境况是，作曲家得到过多的保障，因此无需仰赖演出来维持生活。结果是，他们只教青年一辈作曲家们学习一些没有人愿意听的音乐，而这些作曲家写的音乐也没有人愿意听。许多音乐完全不和听众接触，这确是可悲的事实。那就是为什么我们会愈来愈多地转向较为流行的作曲家——而流行到足以称为“流行音乐”的程度——的缘故，因为他们影响更广大的听众。

罗：你自己搞创作吗？

韦：那一天我写出了一支凯特尔贝式的曲调，我认为是很有希望的——这是长期以来第一次创作的尝试。困难是我不知拿它怎么办。我正打算把它给维拉·林恩。

罗：我们是否可以转而谈谈你最近的唱片呢？对布里奇的《演讲》作一个评价是有价值的。

韦：他的最后的作品是在一九三〇年写的。他的作品从头至尾全都是压抑的，无论从哪一方面看都没有一线希望的微光，不过那并不拒人于千里之外。它是他的《战争安魂曲》。有意思的是他在第一次世界大战后十几年还进行创作，而布里顿在写《战争安魂曲》时，离第二次世界大战也有一段很长的时间了。我发现它是一份很麻烦的谱子，但却是这个世纪以来英国最优秀的作品。

罗：你对布里奇被冷遇是怎样看的？

韦：他生前在英国音乐界似乎朋友不多。而且，当人们听到这首作品时就知道它和当时的英国作品大相径庭。他甚至比象巴克斯那样的人更接近伯格。象《演讲》这样的作品可能完全不能被象拉尔夫·沃恩·威廉斯这样的人所接受，所以直到现

在始终没有很好和观众见面。顺便提一句，那确实是一件要非常感谢英国广播公司的事。“第三电台”要不惜代价地加以保存。要不是有它，商业组织要把布里奇这样的人的节目放进音乐会是有困难的，虽然我认为只要小心计划安排节目，还是办得到的。

罗：最后，我们谈谈即将发行的布里顿的第三首大提琴组曲和约翰·爱尔兰的奏鸣曲好吗？

韦：布里顿的作品也是第一次灌唱片。布里顿是一九七一年为罗斯特罗波维奇写的，不过实际上到一九七四年他才演奏了它。它是非常动人的，很接近已故的肖斯塔科维奇的作品，同样地质朴和轮廓鲜明。从他为大提琴写的五首作品(三首组曲、一首奏鸣曲和大提琴协奏曲)中看出，布里顿对大提琴的了解是惊人的。显得最突出的是，他每次写的大提琴作品都有所不同，而技巧简直是卓越辉煌。显然，罗斯特罗波维奇和它没有什么关系。确实是布里顿，他对大提琴已经登堂窥奥了。他的爱尔兰奏鸣曲也是一首非常重要的作品，同样是本世纪最优秀的大提琴作品。我不明白为什么它没有被更经常地演奏。我想那又是由于具有国际声誉的英国音乐家这样少，国外没有这样的传统，不知道象爱尔兰这样的曲子该如何演奏的缘故。如果你老老实实照直地演奏那样的曲子，听起来就很怪诞了。去年三月我把它带到巴西去，并把它和德彪西的作品放在同一个半场的节目中。听众的反应很有意思，许多人说他们更喜欢布里顿而不是德彪西。还有，我不认为许多唱片公司会同意在布里顿组曲后面再附上他的奏鸣曲。通常只能希望加上一首比较热门的作品，譬如说肖斯塔科维奇的。不过有人倒喜欢这个主意：把布里顿两个学生的作品放在同一张唱片内。和爱尔兰奏鸣曲放在同一面的布里奇的短小的《哀歌》是一首可爱的小品。奇怪的是

为什么人们不把它纳入他们的独奏曲目里。

罗：你在《浪漫主义大提琴曲集》中怎么会用德柳斯的《浪漫曲》的？

韦：我在埃立克·芬比的《我所了解的德柳斯》一书中看到一份参考材料，就跟德柳斯基金会的图书馆管理员联系。我简直不能相信，在这个人接任管理员后的十年中竟然没有人向他过问过它。我还发掘了法兰克·布里奇的一首《小诙谐曲》，它不久即将出版。我看见几年前出的一本布里奇传记中提到它，而手稿就在皇家音乐学校的资料室内。已经有一、两位大提琴家拉过德柳斯的《浪漫曲》，那的确使我很高兴。

罗：回顾一下，你认为你的主要成就是什么？

韦：假定说我明天就停止工作，我认为我完成了两件主要工作：首先，我使两首重要大提琴作品得以写成——我兄弟的《变奏曲》和约翰·丹克渥斯的《美丽橡树的融合》；其次是引起人们注意的布里奇的《演讲》或布里顿的《组曲》，甚至象德柳斯的《浪漫曲》那样较小的作品。那就是一切了，的确是这样。那不只是说我该为自己寻找曲子——我希望别人也用它们。

查尔斯·罗斯著 司徒幼文译自英国

《录音与唱片》一九八〇年一月号

此文原载于中央音乐学院出版的

《外国音乐参考资料》八三年四、五期

青春的奥秘

——丹尼尔·鲍利索维奇·夏弗朗六十寿辰

六十寿辰，五十年创作生涯，四十年莫斯科国家乐团的独奏家——这样的节日"荟萃"简直不可思议。很难想象，丹尼尔·鲍利索维奇·夏弗朗的音乐会已延续了五十年。杰出艺术家的面貌至今显得还是那样年轻，那样灵活，精力充沛，情绪昂扬。总之，完全是青年人的特征，简直令人惊叹！

他开始学大提琴已相当晚，已经有八岁半了，是由他父亲勃·赛·夏弗朗教授的，那时是列宁格勒交响乐团的大提琴首席。一年半后，"神童"已经可以独立演出，演奏一些相当难的大提琴曲目，其中有波泊尔[1]技巧性的《纺车》。于是夏弗朗进了列宁格勒音乐学院，随阿·亚·什特里梅尔教授学习。"虽然我到阿历克赛·雅可夫列夫那儿去学习时还完全是个孩子，但是他处处显露出的奇妙的特质，至今还留在我的记忆中。这是一位有高度文化修养的人，是一位真正的'精神豪杰'。理智、视野开阔、对文学的深刻理解，给人留下不可磨灭的印象，使他在许多器乐演奏家中显得相当突出。"夏弗朗这样说。

一九三七年，十四岁的丹尼尔·夏弗朗在莫斯科的全苏比

---

[1] David Popper 参看第265页。

赛中获一等奖。从此他开始了经常不断的音乐会活动，就是在伟大的卫国战争时期也没有间断，夏弗朗那时疏散到了新西伯利亚。在那里演奏家继续勤奋学习，迅速扩大曲目。在新西伯利亚，夏弗朗初次演奏了博克里尼①、海顿、舒曼、德沃夏克的大提琴协奏曲，由列宁格勒交响乐团协奏、姆拉文斯基及赞德尔林格指挥。

一九四三年，夏弗朗迁到莫斯科，成为首都乐团的独奏演员。初次出国演出就使青年大提琴家获得一定声誉。在一些国际比赛中获胜以后他继续深造。丹尼尔·鲍利索维奇说："我以感激的心情忆起那时指引了我的人。我很幸福，命运使我遇到尼娜·穆西尼娅，这是一位出色的音乐家，是我多年的挚友和音乐会的合作者。在艺术上趋于成熟的重要时期，我的鉴赏力、爱好和探索的形成，在很多方面正是应归功于她。"

丹尼尔·夏弗朗的艺术特点是十分真挚、有激情，富有浪漫色彩的热情。他的演奏风格在现代表演艺术中是最富特色的，他不容许有无动于衷、千篇一律、刻板公式。任何一种作品，甚至大提琴曲目中最常演奏的作品，在夏弗朗的手中都能获得它的第二次生命。他总是能展示某一部作品中我们前所未知的东西，它内在的艺术潜力。夏弗朗的解释仿佛包含一种特殊的增进紧张度的因素，总是给听众以鲜明的、意想不到的印象。

在演奏者和听众的交流中可以感觉到的"新发现的精神"，也必然伴随着他在练琴的态度上。对待已多次表演过的作品也毫无惰性和习惯性，在他的创作道路上每次回到巴赫的组曲，贝多芬、勃拉姆斯的奏鸣曲时，他总是一切从头开始，一次又一次周密地考虑表演计划，直到最细微的奏法和力度细节。总之，夏

---

① Luigi Boccherini 参看第247页。

弗朗练琴用过的乐谱，这是细致、勤奋和孜孜不倦的完善过程最有说服力的文献，这里划满了演奏家的各种记号，他用明确、鲜明的线条，仿佛设计出对作品解释的总的面貌。作为世界上最著名演奏家之一的夏弗朗，今天仍然是真正忘我工作和善于工作的楷模。演奏家每日的工作计划是不变的，多年来在任何情况下他都如此，上午的时间总是留给连续不断的大提琴练习（但是不超过六小时）……

夏弗朗的曲目广泛多样。可以毫不夸张地说，他实际上演奏所有最有意义的、最重要的大提琴作品。很难区分大提琴家某种特定的爱好，在三十——四十年代，夏弗朗热中于演奏小品。在现代器乐演奏家中少有的演奏小品的才能，至今仍然是夏弗朗创作面貌中最突出的一个方面，这在很大程度上奠定了演奏家精致、讲究的风格。但是随着年岁的增长，他越来越注意大型作品。博克里尼、海顿、舒曼、德沃夏克、圣-桑的协奏曲、柴科夫斯基的罗可可主题变奏曲、普罗科菲耶夫的交响协奏曲、肖斯塔科维奇的第一、第二大提琴协奏曲——这只不过是夏弗朗经常演奏的一个简要的作品目录。在五十——六十年代，演奏家和一些最卓越的音乐家合作重奏：与聂高兹、李赫特尔、采基演奏了贝多芬、勃拉姆斯的奏鸣曲。后来，在六十——七十年代，夏弗朗曲目中最有特点的是专题或套曲形式。例如出现了这样的曲目：《巴赫的三首奏鸣曲》、《巴赫的六首组曲》、《贝多芬的五首奏鸣曲》、《勃拉姆斯的奏鸣曲》、《肖斯塔科维奇的两首奏鸣曲》。这些作品是与钢琴家金兹堡及戈特里布合作演奏的。

夏弗朗对现代作曲家的创作有浓厚的兴趣。近年来在他的视野里有万伯格、包·柴可夫斯基的大提琴作品。什尼特克的奏鸣曲和他的《古风组曲》，它是由夏弗朗改编成大提琴及钢琴曲的。他的最高成就之一，是演奏了由他本人改编成大提琴及

钢琴曲的肖斯塔科维奇的中提琴奏鸣曲。由于夏弗朗开始得很顺利，这首作品已迅速而稳固地进入了大提琴演奏家的曲目。

录音在夏弗朗丰富多采的活动中占有重要地位。每一张新的唱片都是一个时期音乐会活动独具特色的"总结"。实际上，他近年来的所有专题节目都已录成唱片：巴赫的六首组曲、贝多芬的五首奏鸣曲、舒柏特的奏鸣曲、勃拉姆斯的两首奏鸣曲、肖斯塔科维奇的中提琴及大提琴奏鸣曲。不仅由"旋律"唱片社发行，还有一些欧洲、美国、日本的大公司发行的所有这些录音，有权认为是表演艺术的最高典范。

许多人也许以为，夏弗朗是一位纯演奏家，他全神贯注在演出生活上而不注意其它事情。但事实并不如此。虽然他没有固定在任何一个地方执教，但他在许多方面帮助培养青年大提琴手，在国内外都是如此。夏弗朗经常主持大提琴手竞赛的选拔工作；他任全苏比赛和柴科夫斯基大提琴比赛评判委员会主席已多年，他是国外许多比赛的常务评委。夏弗朗定期在意大利、法国、南斯拉夫、日本的各城市进行高等演奏技术讲座。正如对待自己的创作一样，夏弗朗也要求学生首先要有艺术鉴赏力，要理解清楚音乐的形象结构。课程和音乐会结合在一起，在音乐会上，表演讲座的参加者要展示自己的成就。夏弗朗说："在这些课程中，我力图首先揭示艺术价值。在两周期间不可能教给人许多东西，但是可以而且必须使他听出音乐中的思想，并把它传达给听众。这，是最主要的。"夏弗朗在国外教学讲座的成功使我们能期望，也许，在我们国内，也能够组织这种形式的表演讲座，请一些不固定进行教学工作的重要的苏联演奏家参加，使之能明显地丰富培养青年演奏者的教学内容。

全苏人民艺术家、苏联国家奖金获得者丹尼尔·鲍里索维奇·夏弗朗已经六十岁了，但是他绝妙的才能仍象从前一样充

满青春活力，他的每一次音乐会，每一个录音节目，都使我们感受到他那惊人的、纯洁的艺术，绝无仅有的特性和十分精美的诗情画意。

〔苏〕伊瓦什金著 陈复君译自
苏联《音乐生活》一九八三年第二期
此文原载于中央音乐学院出版的
《外国音乐参考资料》八三年四、五期

我的演奏生涯

——与苏联大提琴家夏弗朗的谈话

问:“您的演奏生涯开始得很早，几乎是从童年就开始的吧!根据您的看法，能否谈谈那些以“神童”开始的音乐家的成长过程?”

答:“首先,我必须说明,我从不认为自己是神童,我觉得我的老师并不希望我成为一个神童那样的人。我用这个概念来说明:不要单纯地看一个年轻音乐家的天才大小,而重要的是看他所走的艺术方向如何。

“一个天才的音乐家在年龄上从一个阶段过渡到另一个阶段无疑存在着一定危险,这时,年轻音乐家的父母和老师的作用是非常重要的,假如他们是明智的、有分寸的话,并且音乐家本人从根本上消除骄傲自满、自我欣赏，那他就会健康地成长起来,这个过程就很不明显,我就是这样。我们所说的课题,我认为在原则上是很重要的。可以这样说,我们的音乐生活,开始得越来越早了。十分年轻的演奏者在大型的、有声望的比赛中,能获得崇高的荣誉,那当然好极啦。但,这也是把更大的责任加在他身上。我再重复一遍,首先是取决于老师,要使比赛的胜利不致成为今后失败的开始。

“下面我讲一讲我童年时代值得回忆的一些往事。我的幼年

和少年时代是紧密相连的，而青年时代是富有创造性的发展时期。很可能是由于我较早就开始演出的缘故吧。在那些年代里，给我印象最深的是我第一次在列宁格勒音乐学院大厅举行的音乐会上的演出。我当时在该院的特别儿童班学习，那年我正好十岁，我在舞台上演出是轻松自如的，演出的曲目是波泊尔的《纺车》，在听众长时间的鼓掌要求下，我又再演了一次。自己的决定有很多方法可以让钢琴伴奏者知道，但那时，我纯粹出于孩子所固有的直爽性，没想出别的好办法，而是选择了用琴弓在女钢琴家背部点一下的动作。音乐大厅里顿时哄然大笑，音乐会暂时中断了，我却如无其事地又把《纺车》演奏了一遍……"

问："我想您当时的钢琴伴奏年龄比您大吧。"

答："啊！是的，这人是音乐学院里一位很受尊敬的钢琴家，当然她没有责怪我，生我的气。现在这位女钢琴家还常提起这件窘事。我当时不仅不拘谨，再演了一次《纺车》。谢幕后，向包厢里看到了我六岁的弟弟，他使劲鼓掌并向我招手，我在台上用拳头做要打他的样子来吓唬他。第二天，音乐评论家就在报上写道：'在舞台上送给我母亲飞吻。'"

问："除了直接教您的亚历山大·雅可夫列维奇·斯特里米尔(Александр Яковлевич Штример)以外，还有哪些老师对您的音乐生活有直接影响？"

答："首先讲讲我的父亲鲍利斯·谢苗诺维奇·夏弗朗(Борис Семёнович Шафран)，他是我学拉大提琴的启蒙老师。他是列宁格勒交响乐队的首席大提琴，一个卓越的音乐家。他以循循善诱、严格的精神培养了我。我后来所表现的很多品质都是受他的影响。

"斯特里米尔最初是在特别儿童班，后来是音乐学院的教授。关于这位教授我谈过多次，我是非常尊敬他的，我的一切成就可

以说应该归功于这位音乐家。

"在我的老师当中，不仅有不少优秀的演奏家，还有其他方面的艺术家，在我的音乐生活的不同时期都从这些老师身上学到许多东西。如当我少年时，我在剧院第一次看到格莉娜·谢尔盖耶夫娜·乌兰诺娃(Галина Сергеевна Уланова)的演出，我被她的音乐感所吸引，被她的体现乐思的连贯性，平稳、从容呼吸的节奏所吸引。正是通过对乌兰诺娃的直观感受使我在体会运弓的'长度无限性'方面起到一定作用。她所创造的朱丽叶的形象是与作曲家普罗科菲耶夫的舞剧音乐那么协调，这以后长久地给了我在演奏上的启发。

"在随后的年代里，我的老师中还有斯维雅托斯拉夫·切奥弗罗维奇·李赫赞尔(Святослав Теофлович Рихтер)，他的思维的广泛性，演奏手法的细腻、巧妙，善于把自己阐释音乐的计划付诸于实践，这对我来说尤为重要。我非常欣赏他这些东西，在我成长的最初阶段具有非常重要的意义。若是没有这些优秀的艺术家的影响，引导我从正确的音乐思维去思考问题，很可能就会接受另外的东西，虽然我不否认艺术细节的巨大作用。"

问："您是怎样公正地理解批评家时常按自己的想法评价某些人的创作道路的。例如，说老实话，我偶尔也意外地听到您提到乌兰诺娃的名字，似乎并非仅仅由于她是一个舞蹈演员，而是由于您，如同演员一样，总是使我感到象有一种生动的性格，我觉得您正象一位画家所说的：'我从小就不喜欢椭圆形，而喜爱画棱角。'因此，使我联想到，乌兰诺娃的名字作为一个艺术大师远远超出了她自己的行列……"

答："您所谈的这些，可能是这样。但是应该考虑到，就一个艺术家的发展过程而言，愈是年轻愈要循序渐进，经过一个阶段才会产生飞跃。对我来说，曾发现乌兰诺娃表演的抒情性真是达

到炉火纯青的地步。为什么呢？是因为我也曾有意识地向这方面努力过。

“是因为我找到了某种自身内在情感的更大依据吗？一言难尽。总之，当我熟悉了乌兰诺娃的各种舞台形象之后，我首先听到了并意识到了从广义上来说的legato（弦乐演奏称为连弓，意即圆滑不断——译者）。

“后来类似这种完美的协和性在吉特利赫·费什拉·吉斯库（Дитриха Фишера Дискау）艺术作品中发现了。仔细地反复听了他的录音和视奏了他的现代作品，得出了一个浪漫派音乐的概念。”

问：“要谈到美国的小提琴和钢琴学校，研究者们似乎公认，俄国的音乐家拉赫玛尼诺夫（Сергей Рахманинов）、约瑟夫·列文（Иосиф Левин）、洛吉娜·列维娜（Родина Левина）和列奥波里德·阿乌爱尔（Леопальд Ауэр）等对学校的建立与发展都有深远的影响。您认为对于大提琴来说，情况也相似吗？”

答：“当然，这里还必须提到格里高里·皮亚蒂戈尔斯基（Григорий Пятигорский），他在现代大提琴发展道路的许多方面都起到了决定性的作用。”

问：“无论音乐成就多高，都要求有一个善于工作的问题。人们都认为您是一位善于工作的器乐大师。您能否谈谈您是如何工作的？”

答：“我想，这很难讲述。要多观察，也要多听……关于这一点我还是想谈谈个人的一些看法。我从父亲那里理解到如何掌握学习的基本原则：每一分钟，甚至一瞬间都不应该轻易地放过去。在准备工作过程，任何一个音阶，任何一个乐句，内心都应充满情感，经过这种情感的培养，会导致我们在演出时具有充分的灵感。至于要说到带着灵感工作的必要性，这看来似乎是夸

张的，或者是折磨人的。但是显然正是这种作法决定了我学习态度的实质。

"不断地在充满灵感的情况下工作，我不记得近些年来似乎会有一次我是带着空洞渺茫的心去舞台上演出的。依我看，没有内心冲动的演奏是毫无价值的，因为掌握运用自己的乐器不同于掌握一般其他技术。乐器一旦拿在手中，情感就应该马上控制了你，这是指富于想象的情感，实际上这是我演出道路上的唯一适当的方法。当然，并不是总能达到应有的高度的。但我觉得这个原则是无可争辩的。"

问："您的练习方式是否取决于您演奏的作品是新的还是多次演奏过的？"

答："当你注意已经熟悉的作品时，首先看你喜欢不喜欢，你将重复以前对它的理解，顺从以前的感受和体验。只有在这之后，才有意愿抛掉全部原有的情感，再以新的情感理解这部作品，并进一步加深自己对它的印象。

"开始学一首生疏的作品时，似乎对它不会有准确的印象，然而也不完全是这样。要知道，你的工作并不是从手指接触琴弦开始，而是远远在这之前，是在你的感觉中首先对音乐进行一定的形象思维，所产生的这种印象好象在你的头脑中回旋，然后逐渐加深和更加接近于对音乐的这种印象。总之，不论在哪种场合下演奏，都应该象在录音室内一样，随时'注意麦克风已开'的警告牌。

"如果谈到练习的毅力，就练习的时间和数量而言，我恰恰不属于那些惯于练习时间很长的人，那些人在练习上每天花费十到十二小时，我每天练琴不超过六小时，总是在上午半天，中间有几次片刻的间歇。此后我休息，让身体积聚为演奏所必须的体力和情感上的储备。"

问："请您谈谈您现在所使用的乐器。"

答："从十四岁开始，我一生都是用安托尼奥·依罗尼马·阿马奇(Антонио Иронимо Амати)的大提琴，这把琴制于1630年。我时常从交谈者的目光中发现他们间接地提出一个问题：为什么您不另搞一把音量大的呢？我见得很多，听得很多，走遍了半个世界，不止一次地赞赏那些比我的阿马奇好上千百倍的大提琴。有一次在美国旅行中，我拿到一把'高夫里别尔'(Гофриппер)的大提琴，演奏了五分钟之后，我立刻意识到：我必须马上停止这种尝试，这样，对这件乐器，我会'害上'不可治愈的幻想症……。但应该说，我还是继续喜爱自己的阿马奇，与它终身相伴……。

"主要是我的阿马奇有无可媲美的音色感染力。这件乐器几乎成了我生命的一部分，我不能用别的喉咙发声，不管是多么美妙、多么完善的。"

问："您愿意谈谈现代演奏家对浪漫派作曲家的态度吗？"

答："无疑，今天同过去一样，浪漫派给我的是如何达到最美妙的音乐境界。我不反对，当人们把我说成是'浪漫派演奏家'，尽管人们的评价可能有些片面，不够确切；但从我本人的观点来看还是很恰如其分的……。

"如果谈到现代演奏者对浪漫派音乐的态度，我可以断言，近年来对它的兴趣明显地提高了，特别是在青年当中。

"在上个季度，我演出了勃拉姆斯的《D大调奏鸣曲》，众所周知，这首曲子是最能突出大提琴演奏技巧的。"

问："对于巴赫的作品，在您的演奏生活中具有什么意义？"

答："什么意义？要知道这是我全部生活；从儿童时期开始我就演奏巴赫的作品。我对这些作品的态度和对它的演奏特点是有变化的，这种变化是比较明显的。首先是当我听到卡萨尔斯

的演奏之后，我虽然没去模仿他对巴赫的演奏，但很长时间在如何解释巴赫的作品时，我都是遵照卡萨尔斯的理解。他对我的影响是很大的，这也可以说是一种伟大的艺术天才所产生的魔力。现在我虽然继续崇拜卡萨尔斯，但是，我并非无条件地接受他对巴赫的解释，很多东西我都加以重新考虑，这是很自然的。对巴赫的理解也就象对任何一种音乐演奏一样，随着年龄的增长，每个演奏者都有自己对作品的理解，而且这种理解会不断地明确和增强。”

问："夏弗朗先生，您是不是说一说，当您知道了卡萨尔斯对巴赫作品演奏中一些自由的部分，您开始时是否反感？”

答："不、不、不！我没有产生丝毫的怀疑。这是在一九四六年我在罗马尼亚演出时收到了一种无比珍贵的礼物，卡萨尔斯演奏的巴赫的大提琴作品及艾涅斯库演奏的巴赫小提琴组曲手稿，得到了它使我大吃一惊。无庸置疑这两位大艺术家对待巴赫的态度很多地方是相类同的。”

问："五首贝多芬大提琴和钢琴奏鸣曲，您对这些作品的演奏到达了什么阶段？”

答："就象巴赫的作品一样，我对贝多芬的奏鸣曲一生也在不断地琢磨。最近几年来我在一场音乐会上开始同时演奏它们。因此最初引起了音乐会的组织者和朋友们对我的担心，他们怕听众受不了，而且对演奏者来说任务也太艰巨了。我则完全不同意他们的看法，仍然一气呵成地演奏完五首奏鸣曲。尽管这些作品有很大的差别，但可以使听众了解贝多芬的作品风格，对他的作品作一下回顾是饶有兴趣的。至于演奏的困难么，则在演奏五首奏鸣曲时善于分配自己的精力和灵感就可以了。”

问："我感觉在您身上还有一种内在的依据，把贝多芬的奏鸣曲理解成为完整的一套乐曲，它存在固有的内容和内部发

展……”

答："我同意你的观点，我想用自己的演奏证明贝多芬的五首奏鸣曲是完整的一套奏鸣曲，实际上是一个很有趣的任务，我无法说是否成功地解决这个问题。但是反对这种演奏的人越来越少了。听众可以确信无疑，随着时间的推移，越来越多的听众喜欢贝多芬的大提琴奏鸣曲了。在前两首大提琴奏鸣曲里，大提琴的作用还是传统性的；而在后两首奏鸣曲里，大提琴在表达音乐思想性和哲理性方面是巨大的。”

问："您关于现代的演奏家对于浪漫派的作曲家的态度，您的意见是怎样的？浪漫派对您个人来说，是不是最有吸引力的？"

答："毫无疑问，浪漫派的作品对我说来是最美好的方面之一。我并不反对别人说我是浪漫主义的演奏家，虽然这样生硬的分类似乎不太妥当，在我看来，从艺术风格上来区分还是比较合适。此外，有时还有这种倾向，认为我只能属于浪漫主义的。由于每个艺术家都有权对自己作出恰当的评价，在这种情况下，我是从心底里反对这种说法。至于说现代演奏家对浪漫派的态度，我很愉快地指出：近年来对浪漫派的兴趣明显地增长了，特别在青年中间，在上一个演奏季节里演奏了勃拉姆斯的 d 小调奏鸣曲。以前此曲是由小提琴与钢琴演奏而闻名的，我认为这首奏鸣曲是体现浪漫派风格的非常重要的作品之一。”

问："用大提琴演奏这首奏鸣曲是不是有独特的地方，还是属于改编的性质？"

答："刚才我已谈到过这个问题，对这首作品专家们的意见是有分歧的。我个人不认为这样或那样争论会影响勃拉姆斯美妙音乐的本身，而且用大提琴演奏起来同样是动人的。可能目前更多的人是用大提琴来演奏这首奏鸣曲的，为了不影响效果，不应再用小提琴。”

问："是不是也有人用大提琴来演奏肖斯塔科维奇的中提琴奏鸣曲呢？"

答："这当然需要加以改编。其实那些中提琴演奏者和我们大提琴演奏者之间常有一些共同的曲目，他们的节目单中也有肖斯塔科维奇的奏鸣曲和由大提琴协奏曲改编的中提琴曲。可以说，无论我们的大提琴演奏者还是中提琴演奏者，在演奏室内乐性质的奏鸣曲方面是有一定成就的。诸如此类的改编工作的价值取决于演奏者所生活的时代。"

问："请您再谈谈苏联作曲家的创作实践，作曲家和演奏者的创作联系，以及他们对您本人的音乐发展有什么关系？"

答："我演奏过的乐曲中最喜爱的乐曲就是苏联作曲家肖斯塔科维奇的大提琴奏鸣曲，它象一条线似的贯串着我的演奏生涯，我早就演奏了它。在一九四六年到一九四七年有幸与作曲家本人一起演奏。同肖斯塔科维奇的交往中，他的创作天赋是异常宽广、卓越、非凡的。无论我带着什么请求对他创作乐曲的意见，他总是仔细地倾听……。我还演奏过很多苏联作曲家的作品、有莫·凡贝格的第一奏鸣曲（我想最近再演奏），柴可夫斯基的奏鸣曲，哈恰图良的协奏曲，亨·拉科夫的小品，沙·秦查泽组曲，普罗科菲耶夫的大型交响协奏曲，肖斯塔科维奇的第二大提琴协奏曲。

"每次演奏都给我带来很大的愉快，我特别指出：一首哈恰图良和两首卡巴列夫斯基的大提琴协奏曲，在我的节目单里出现哈恰图良的协奏曲是我演奏生活中的一件大事，体现了演奏风格的演变。我仔细倾听莫斯科大提琴学派的演奏，开始思考、分析，并且对自己的很多东西开始引起怀疑，这样做总是富有成效的。我更好地了解到一个演奏家所演奏作品的一定形式，演奏厅的音响条件，听众的情况以及给演奏者所显示的规律等等。我

懂得演奏的效果，不仅仅在于声音的强弱，它包括每个乐句的完整性，演奏厅的音响，音乐到达每个听众的内心深处的程度。

"正是哈恰图良的协奏曲给我开了眼界。可以说，它给我一把新的弓子和其他一些东西。这象征着一个新的尝试的开始。

"演奏卡巴列夫斯基大提琴第一协奏曲，由管弦乐队协奏，使我和作曲家结成了深厚的友谊，他给了我很大的荣誉。特别是为我写了第二大提琴协奏曲，我用创记录的短时间，不到两个星期就把它练会了。"

问："您同涅高斯（Г.Нейгаус）、李赫赞尔、崔可（К. Пейкон）一起合作演奏的奏鸣曲……"

答："这是难忘的，我感到遗憾的是同他们交往时我还很不成熟，完全没有同音乐界的一些重要人物接触过。在同涅高斯演奏的贝多芬D大调奏鸣曲，勃拉姆斯e小调奏鸣曲，尽量做到配合默契。我和李赫赞尔也演奏了两首，我现在仍想与他演奏……。同崔可的合作比较晚，所以也觉得比较轻松。我还不能忘记卡萨多的遗孀原智慧子①，她是一位优秀的钢琴家和伴奏家，是多年的著名大提琴家的合作者。"

问："您的灵感的产生与什么有关？"

答："这是一个很复杂的问题。它关系到听众的因素。大厅的音响效果，也关系到个人的体力和精神状况。当我意识到大厅的音响效果，只能把我在舞台上的演奏传给听众一部分时，我的内在力量便感到困难。良好的音响很能帮助演奏者，使他会象随着奔腾的波涛前进一样，在必要的方面做出努力。"

问："访问一些国家的城市和它们的博物馆能够开阔作为一个演奏家的视野吗？"

---

① 原智慧子（Чекахара），一九五九年卡萨多定居意大利，与原智结婚，一九六六年卡萨多逝世。——译者注

答："确实，这种访问影响着演奏者个性及其创作灵感的形成。有许多城市一再吸引着你，并永远刺激着你的灵感的产生。在这些城市中，首先应是我亲爱的列宁格勒。我在那里几乎沿着大街流浪，试图为自己积蓄情感。我想，它的建筑物的协调性、比例的均匀性，线条的精确性等，都对我有很大的影响。如果谈到在西方所见的城市中哪个印象最深刻，当然是弗罗林西亚（Флоренсия），它在我心目中，永远是美丽的。"

问："您同音乐家的会晤中，会见哪些人对您有很大意义？"

答："我很幸运，前面已经说过，在童年时就听到许多伟大的演奏家的名字，那些演奏家是当代闻名的。有幸的是，能同其中某些人交往。例如：同乔治·艾涅斯库（Жордин Энешку），他不只是一位杰出的作曲家和小提琴家，也是一位具有罕见的感染力的人物。我永远难忘，我向他提出一个天真幼稚的问题，当我同艾涅斯库演奏巴赫组曲时，我问他：'Жига（基格）的速度对吗？不要再慢一些吗？''我的朋友'艾涅斯库回答道：'可以再快一些，也可以慢一些，主要是能感动人……'似乎他说的并没有什么奇怪，但还能有更令人诚服的回答吗？

"同皮亚蒂戈尔斯基的多次会晤，在我心目中留下了深刻的印象……

"作为听众，我不止一次地见过大卫·奥依斯特拉赫（Давид Ойстрах），我为他演奏的完美，为他艺术的和谐而感到惊讶。

"但是，有这样一天，我与自己妻子尼娜向大卫请求，他立刻同意我们到他家里去。我们的要求是请他听听我们的节目，在谈了两个钟头以后，他很有分寸地，纯粹是奥依斯特拉赫的风格，讲了自己的劝告和建议，还对演奏作了夸奖和批评。虽然当时第二次世界大战后他还很年轻，但是他演奏家的才略，他的艺术个性的力量，也就是被我们一般称之为在艺术中的'我'的力

量，使我感到震惊。我记得，他仿佛是无意识的，却牢牢地勾起了我心灵中的一段话：'您知道吗，亲爱的达涅奇卡，您是用那令人陶醉的声音演奏着，听这样的声音甚至可以和它共度一生，并感到幸福。但是，您应该做到演奏不同的作品时，要有不同的风格，要有贝多芬的雄壮，要有肖邦的潇洒，要有柴可夫斯基的抒情……。'附合我当年亲自探索的、摆脱掉'外型美'的演奏，或者如我自己所说的那样，摆脱'华而不实的'演奏。奥依斯特拉赫对我讲的话有非常重要的意义……

"奥依斯特拉赫成为大师后，在他的音乐会节目中，似乎并不去追求演奏纯技巧的乐曲，只是在听众的再三要求下，为了满足听众，偶尔演奏一、两首这类乐曲。我有一次听他的音乐会，他就请盖尼亚维奇·罗什杰斯特维斯基（Гениавич Рождественский）指挥演奏彼得罗夫·罗卡季利（Петров Локателли）的《迷宫》。

"在谈到这些纯技巧的作品，有些根本不是音乐会的节目，而只是每个演奏者为了提高技巧所不可少的训练'材料'。

"我突出这个问题不是偶然的，因为，在当今大家都热衷于室内乐的时候，其中主要演奏奏鸣曲；在这同时针锋相对地又出现了另一种观点，就是要求把一些炫耀技巧的音乐小品，或是改编乐曲搬上舞台。

"我不赞成这种观点，虽然我知道有这种观点的演奏家并不是少数，甚至某些音乐大师也持有这种观点。"

问："在器乐演奏艺术中您最珍惜什么？"

答："我重视个性，与其他人所存在的差异性，还有演奏者的内在精神和演奏技巧如何达到平衡、协调等等。例如，基列里斯（Тилельс）这位音乐家他所想做的一切……"

问："我们怎么能知道一个人在原有的基础上还可能取得

更大的成就呢?"

答:"这当然也是可能的,但也会有这种感觉,就是设想:最好不演奏,在已取得的成就之后,就隐退,给听众留下美好的印象。谈到这里,我回忆到基列里斯(Тилельс)的贝多芬协奏曲的演出。当你有相同的感受时,你已不去想演奏者的意图,他在追求什么,而是去想其中哪些是不理想的。"

问:"您很关注青年一代的演奏者。关于竞争问题,关于青年一代演奏者如何走向舞台生活的道路,您有何高见?"

答:"我很喜欢现代的青年演奏者。他们有主观能动性,有志气。在我们这个时代,青年的演奏者们都很有才干、很有能力。只可惜的是,那些很有天才的年轻音乐家并不去做更深入的探索,往往在已取得一定成绩之后就停滞不前,不再去挖掘自己的潜在力量……

"今天,不论名声多高,也不会使人惊讶。当你走上舞台时,人们拿起节目单是用耳朵,而不是用眼睛评价你。"

问:"作为一个演奏家,您向我介绍了自己所经历过的道路,如何向新的艺术高峰推进的。您能否谈谈,您的演奏风格具有哪些特点?随着时光的推移,哪些特点是增强了?哪些特点消逝了?"

答:"是的,在我的艺术生活中,可以说毕生都在寻找新的东西。就是今天,我在艺术创造上也远远没感到满足。我仍在攀登着我想要占领的一切艺术顶峰。很想通过我现在的演出,来完成越来越大的再现,也就是所谓再创造的工作。我渴望尽可能多地见到象肖斯塔科维奇作品那样的新作品,那些作品曾使我激动万分……"

问:"关于钢琴伴奏家,您对他的艺术要求……"

答:"主要的要求不仅仅是一个优秀的钢琴家,而且是创造

过程的合作者，起着一种陪衬的作用，当然是一种红花绿叶的关系，也是自己不可缺少的一个分身。我不知道还有比尼娜·牟森扬(Нина Мусинян)更好的伴奏者了，我们有很多合作都没有录下音来，已有的是在捷克录下来的肖斯塔科维奇的奏鸣曲，在罗马尼亚出版的大提琴小品唱片，还有一张包括德法拉(Дефаль)的组曲，秦查泽(Ченцадзе)的组曲，和其他一些作曲家的乐曲。在牟森扬之后为我经常伴奏的是优秀的钢琴家安东·金兹布尔格(Антон Гинзбург)。我同他一起有很多录音，这些录音可以说反映了我今天的水平。

"一九七七年以后，我同钢琴家弗力克斯·戈特立普(Феликс Готлиб)合作，在他的品质中，包含着一个卓越的器乐家所具有的敏锐性，能够充分完成我们在奏鸣曲演奏的合作上的一切要求。除此之外，同样重要的是他还是一位很好的同志。"

问："您在一九三七年第一次灌制了柴科夫斯基的《罗可可主题变奏曲》的唱片，从那以后您演奏了各式各样的作品，有的曾多次灌制了唱片，您对灌制唱片过程有什么意见？您是赞成在唱片厂灌制还是录音复制？对于表演艺术来说它实质上是含有个性的，它在表演音乐作品时不可能存在完全一样的重复性，这就产生同录音复制的过程之间是否有矛盾的问题。"

答："应该指出，我遇到过那种时代，演奏家不能象今天那样在录制厂有很舒适的条件，我录制《罗可可》时，是在腊辘上面的，在三分半钟之间，腊辘筒在转，需要把整个作品正确无误地录下来，根本不可以剪裁。正是这种录制在技术上的不完善，就在很大程度上可以判断演奏者的技术水平。现在呢，录制工作很大一部分是转到录音师的肩上了，但是这一部分工作是不内行的人眼睛看不到、耳朵也听不到的。当然啰，由于剪接给我们带来的方便，我们不应该责怪这个时代，归根到底是艺术效果。

“录音复制当然能使我们更好地了解演奏者，感觉到他的再创造的灵感。至于我本人在录制厂的内心状态和在音乐厅里是很少有区别的。

“我想谈谈关于木座的问题，无论是音乐厅和录音室都在它上面演奏。我的愿望是要改变大提琴音响，使乐器的声音能传到大音乐厅的最后座排。作为一个共鸣器木座肯定是有好处的。这里面当然也有主观的成份，正是在木座所标示的范围之内，我体验到一种起动的脉冲，这种脉冲好象使我同音乐厅以外的一切东西隔绝了，而得到了一种内心完全自如的感觉。当然啰这是一种习惯，如果说它能帮助我们创造的话，为什么不保留呢？”

问：“能不能谈一谈关于对以前在音乐会上不止一次演奏的作品，对它的理解通过现在一录音是否能坚持下来？您能否举出您对哪些录音感到满意？”

答：“这是一个很大的问题，在这方面很难有人比奥依斯特拉赫讲得更好了。有一次有人问他，你喜不喜欢听自己的录音？回答是：‘原则上是不喜欢听录音，当我听自己喜欢听的录音时候，一想到要再演奏到这样的水平，我情绪就不好了。如果这个录音是自己不满意的，我就抓住自己的头，因为再没有比自己那些不成功的东西而复制成千百万再可怕的东西了……’

“回答你的问题也可以重复奥依斯特拉赫的话，过去我们录制的东西很少是我所喜欢的，很多东西是不喜欢的，我常常认为可以而且演奏得更好，我们保存的广播录音是很少的，我认为最成功的是由罗杰斯塔维斯基指挥的普罗科菲耶夫的交响协奏曲，我把这首壮志凌云的乐曲，演奏得恰到好处。

“不久就会出版肖斯塔科维奇的一套唱片，其中有我与作曲家合作的大提琴与钢琴奏鸣曲。这是一九四六年录制的，是供

广播电台用的，前些时候才偶然发现的。那时的演奏今天看来很多东西都不喜欢了，那时对作品的理解和那个年代的技术原则在今天看来都不太满意了。我最近听了肖斯塔科维奇奏鸣曲的晚期录音，和第一次比较起来似乎已经过了很多岁月了。但是我只能感到遗憾，从我这方面来说现在感到很不深入的演奏尝试竟是和作曲家一起演奏的。

“我完全同意这种看法，一个演奏者一次又一次地重复一个作品的演奏还与多年前一样是非常可怕的……”

问：“作为一个演奏家，您给我的印象是始终在前进的，总是在改变您自己，总是向着新的目标迈进的。能否说什么是您的起点，什么是您的终点？哪些特点是您的艺术家面貌所固有不变的？哪些是随着时日俱增而逐渐消逝的？”

答：“我一生都在寻找新的东西，今天我在创造上远远不是固步自封的，我仍然看到不少高峰要去攀登。我很想把所有的一些大的作品重新再‘陈述’一遍，好似透过分光镜用今天的理解来加以检查，我也希望能够尽可能不要象演奏肖斯塔科维奇的最后一个作品那样，这次演奏曾使我激动得几乎发狂的程度……”

〔苏〕维·尤左弗维奇著 孙开远译自

《苏联音乐》一九七八年第一期

在莫斯科的日子

——忆我的老师克努舍维茨基

编者按： 克努舍维茨基是苏联著名的大提琴演奏家，一九六二年曾来我国访问演出。林应荣同志在五十年代曾作为留苏学生跟随克努舍维茨基学习了五年。为了深入地了解大提琴家的演奏和教学特点，我们请林应荣同志写这篇文章介绍在克努舍维茨基的专业课上学习的情况，也算是对著名大提琴家逝世二十周年的纪念。

一九五四年九月，我们第二批音乐学院的留苏学生来到了莫斯科，这以前已有李德伦、吴祖强、郭淑珍、郑兴丽在那儿学习了，但作为管弦和钢琴系的学生，我们又可算是第一批，因为我的老师接触到的第一个中国人就是我。从他开始向我提出的一些问题看来他对中国是很不了解的，但很快他就对中国产生了好感，并且十分关注。我在莫斯科收到的第一份电报就是他为庆祝中华人民共和国成立五周年打给我的，(那是我到莫斯科后的一个月，当听说我有电报时，我是心惊肉跳，还以为家里出了什么事呢)。两年后，当盛明跃同志来后老师又接受他为自己的学生，以致在我快毕业时，他不止一次地表示要到中国来，终于

在一九六二年十二月实现了他的愿望。在整个学习过程中我都感受到他对中国人民的友好和关怀。

在莫斯科音乐学院他每逢星期一、四在同一教室上课。记得第一次上课时，我来到他的教室，只见教室里放着一架三角钢琴，伴奏老师就坐在琴凳上（她总是坐在那儿，是专为他的班伴奏的，精通大提琴曲目，合伴奏时可以一整段一整段地背奏）。钢琴对面靠墙是一排沙发，有几位苏联同学坐着等上课和听课（一般只要你有空随时都可来听课），靠窗有一张很大的写字台，老师就坐在写字台后面的沙发靠背椅上，老师指着教室中央的椅子，示意我自己开始。当我打开琴，谱子摆好准备拉时，进来了两位客人，教导处的秘书向老师介绍说："这两位是法国记者，来听您的课。"面对着这些陌生人，又是外国人，加上他们上课的形式就是作为汇报，等于表演。我虽然带了圣-桑协奏曲的谱子，但我并没有练好。这首乐曲还是一年以前我在国内时的老师佘夫磋夫让我赶着抄出来的，好象只听了我一次，（说起来今天的同学们一定要笑话了，那时的水平是很低的，当我拿到这份谱子时还从未听见过这首乐曲，由于正值暑假，学校唱片室休息，只好东借西找，好不容易找到一张快转的唱片，还缺了一角，又借到一架手摇唱机才将这缺头没尾的唱片听了几遍。）这以后有一年在俄语专科学校突击学俄文，根本就没有练琴。所以我是心慌意乱，只记得我跌跌滚滚地拉了一段，实在拉不下去了，只好停下来。老师非常善意地向那两位法国记者解释说："这是刚从中国来的姑娘，第一次上课，很不习惯，以后习惯了就会好的。"幸好那两位记者拍了几张照片就走了。后来老师给我布置作业，要我练不带空弦的C大调四个八度音阶带上三、六、八度双音音阶和琶音（也就是现在同学们练的这种），在这之前我从未拉过双音音阶，也未看见别人拉，所以连指法也找不到。终于

在老师和同学们的帮助下我逐步地掌握了它们的规律。苏联学生在这方面是很有基础的，当时规定只在大学一、二年级要考查音阶练习曲，三、四、五年级就不考查也就不拉了。那时他们的教材并不多，除了厚厚的一本初级教程外，就是一套两本的《练习曲选编》，以及供中学或大学用的《练习曲集》。但是他们拉得非常精，音阶不管什么调一律拉四个八度，而且又快又清楚。

老师给我的第一首练习曲是《练习曲集》中的第七条e小调练习曲，一连串的十六分音符的琶音连着半音阶和繁忙的换把换弦，弄得我手忙脚乱，我还从未拉过这么难的练习曲。按老师班上的习惯第一次上课可看谱，第二次上课时就得老老实实地将谱子翻好放到写字台上老师的面前，然后你就背谱演奏。可当时这第一首练习曲足足化了我两个星期(每星期上两次课)才弄清这些音符。老师对我的授课计划是根据我的具体情况另订的，给我补了不少学生协奏曲，可是音阶练习曲却是和苏联同学一样按大纲进行。我学琴的历史很短(我十四岁开始学习钢琴，十五岁时曾接触过大提琴，没上几课便停了，直到十七岁才正式以大提琴为专业)，由于解放初期学校教学秩序尚未稳定，许多重大的政治运动如抗美援朝、土地改革等几乎全民动员，经常停课，这样断断续续加起来只有两年半左右的时间，而莫斯科音乐学院的苏联同学大部分是从十年制中学毕业的，等于我们现在的附小、附中读到大学，基础很扎实。而我们这几届的留学生读的是本科，所有课程都要与苏联同学一样修完，否则就不能毕业。我们中国方面对留学生又提出争取门门五分的要求(他们是五分制)，由于语言的障碍和生活习惯的不同(要自己烧饭)大家就可想而知学习有多么困难，上课听不懂，我们叫坐飞机，下课后就得借苏联同学的笔记本来对，练琴很少时间，面对着这么难的音阶练习曲，我有好几次急得想哭，然而我的老师从不

“照顾”我，他认为音阶练习曲是基本功，一定要尽早跟上，否则今后就很难有所发展，事实证明这些音阶练习曲给了我非常大的帮助，正是靠它们把我的能力提高了一大步，使我以后有可能把当时来不及学的作品自己把它们学会了。

我到苏联学习在专业课上首先遇到的困难就是音准，在拉音阶练习曲是这样，拉乐曲也是这样。老师给我的第一首乐曲是沙玛尔梯尼的G大调奏鸣曲，虽然与音阶练习曲比较起来，在技术上要容易得多了，但是我还是拉不好，拉不象，主要是由于音准不纯正。关于音准问题我深有体会，我认为这是弦乐演奏中带根本性的问题，音准水平的高低体现一个人演奏水平的高低，我们往往只满足于一般的“准”而不太往“精确”方向努力。在去苏联前我的音准不算差的，可是到了那儿我简直不会拉琴了，因为一拉出来就是不准的。由于我不是从小学琴，这方面的困难就大些，我甚至觉得我一辈子都在为音准而奋斗，稍不注意，音准就会掉下来。音准一要从小抓、二要严格要求，成年人学琴就更要仔细。当然这里还须要一定的客观条件，如他们那儿两幢四层楼房上百架钢琴都是用一个标准音，上课前随便在哪间教室把音对好，上课时就不必再调音，这对培养固定音高很有帮助。他们的钢琴师傅对钢琴是经常检查，随时修理的，乐器并不好，斯坦威没有几架，但保养得较好。顺便说一声他们的民族乐器也与西洋乐器一样根据同一音高对音。我回国后看到学生的水平大大提高了，教学大纲与莫斯科音乐学院的几乎一样，有些同学的能力也与他们的学生差不多，我感到非常振奋，但音准却是差得较远，当然还有音乐修养方面。就是现在我认为我们大提琴的音准还要进一步提高。到美国去的人也认为他们的音准普遍很好，在国内很少遇见。我在澳大利亚访问期间主要听了塔斯美尼亚和悉尼的学生，虽然有好坏的差别，但音准却是都

比较好。对于我的音准问题，老师要我对钢琴，他们在独奏时主要对钢琴，重奏时对空弦和泛音。

此外，我拉不好拉不象除音准第一关过不好外，还有就是运弓和音乐修养的问题。我的老师非常注重歌唱性(他对声乐比较了解，他的夫人是大剧院的独唱演员)，要求运弓连贯，气息宽广。他认为我运弓不好主要是右手手腕比较紧，以致弓子拉不开，为此他给我那条专为练弓用的皮阿蒂随想练习曲第一首，换弦时手腕要非常放松。上课时他常讲的一句话就是"放松！放松！"

他们非常注重古典奏鸣曲，给我一种印象：在他们那儿古典奏鸣曲的作用就象我们中国人练毛笔字须要字帖那样，用字帖练过的字与没有练字帖写出来的字感觉就是不一样。所以古典奏鸣曲拉得多，而且有一定的规格，如音准、节奏的准确，力度变化，对比、分句等都要严格做到，达到音乐与技术的平衡、统一。经过这些训练，音乐的修养就不同了。

他们的出版工作与教学配合得较密切，在音乐学院内设有书报摊，除卖报纸外就卖最新出版的音乐书籍和乐谱，在学校旁边有一音乐书店专卖乐谱和唱片，教材的供应也比较有保证，从练习曲到巴赫组曲、古典奏鸣曲、其他各种奏鸣曲及协奏曲和小乐曲等都能随时买到，每次老师给功课只要写上曲名就到那儿去买，就象是音乐学院的书库，而且很便宜。当时不少苏联乐谱在中国卖也不贵，据说苏联是世界上买书最便宜的国家。同时世界上还没有一个国家将乐曲按年级编订出版的，全国基本统一，可见他们的教材选编工作是下了一番功夫的，而且根据水平的发展提高不断更新，如1960年出版的《练习曲选编》与这以前的出版本比较，编进了不少新的难度高一些的练习曲，包括以前大学用的《练习曲集》中的练习曲。

在苏联学习，课程非常之多，二年级时为高峰，计有主科、钢

琴副科、作品分析、和声、音乐欣赏、西洋音乐史、俄罗斯民间音乐(后来这门课被批准外国学生免修了)、教学法、政治经济学、外语(我们中国人开小班学俄语)、乐队、加上体育课共十二门，几乎每门课都不含糊，都有它的体系，如政治课(这门课我们是与其他外国留学生一起另外上的)一年级是联共(布)党史，二年级政治经济学，三、四年级辩证唯物论和历史唯物论，五年级是马列主义美学。拿教学法来说三年级是弦乐史，四、五年级是教学实习，即在弦乐史老师指导下教学生，考试时就考你的学生。和声课是我们四位管弦和钢琴系的中国学生开一班，每次上课除交篇头作业外还要一个个坐到钢琴上由老师提出要求，临时弹一个八小节的乐段。(在什么调上，用什么拍子，带上什么和弦等)，每逢这时我们总要伤脑筋地想半天，老师(一位研究生)就要说了"怎么，是想写一部交响乐吗?"。体育课每周两次，每学期都要通过考查及格。一般说九月至十一月在音乐学院大厅地下室的健身房里，开始总是在钢琴伴奏下由体育老师领着边走边做动作活动一下，然后有各种项目：高低杠、平衡木、跳高、爬绳……等，有时打排球，我们这儿因怕打排球伤手指而不列入体育锻炼项目，他们却毫无顾虑，莫斯科音乐学院的排球队还到列宁格勒去参加过比赛呢。上课时男女混合，有的女同学专门对着我发球，我根本不要想接得住(他们女孩子的手重得象男孩子一样)，我就往地下一蹲，由我后面的同学去接。每逢十二月就要到近郊区的大公园(名字已经忘记了)去滑雪，第一次滑雪，穿着那双长木条的滑雪板不知如何迈步，还没有滑，光走上几步就自己的左脚踩右脚地绊上一跤，直到滚成一个雪人。冬天过了又回到健身房，五月以后冰雪融化，便到体育场去，他们的体育场非常繁忙，除比赛外还接受各学校上体育课，在那儿主要练习田径项目。记得我们上海音乐学院在五、六十年代体育

活动也开展得十分活跃，现在的教师不少是当年运动场上的积极分子呢。

在莫斯科音乐学院，一、二年级上钢琴课，三年级以后上重奏课。钢琴课考试时不仅要弹独奏，而且要弹专业课的伴奏，这时同学们便你帮我拉，我帮你吹，好不热闹，我弹过的伴奏有舒柏特a小调奏鸣曲的第二乐章，肖邦奏鸣曲的第二乐章，符拉索夫的《旋律》和选自歌剧《伊戈尔王》的"波列维茨基姑娘们的合唱与舞蹈"等。我在苏联学的第一首重奏曲是贝多芬的e小调弦乐三重奏。在这以前我曾与张志勤（现中央乐团小提琴演奏员，张志新的妹妹）、李其芳（现为中央音乐学院钢琴系教师）演出过钢琴三重奏，那还是我刚学大提琴不久的一九五〇年，后来在一九五三年考留苏时又临时与杨秉荪、黄晓和（我的留苏同学，后改学音乐理论，黄晓同的弟弟）、杜鸣心（他客串中提琴）演出过两段弦乐四重奏。正规地上重奏课却还不曾有过，我们这组的第一小提琴是四年级的女生，（一般说拉重奏是本年级的同学一起，而她因为上学期生病，没能按时考试，按规定如有学科未通过考试便不能升级，我们是为着她要考试才和她一起拉的。）她的水平一般，但却很急躁，幸好那位中提琴不仅演奏得好，而且也很有耐心，终于顺利地通过了考试，还受到重奏课老师的表扬，这时，第一小提琴的脸上才露出了笑容。在我的印象中，同学们似乎不太重视重奏课，因为几乎每次上课，重奏老师都要对我们说明拉重奏的意义，他认为如果我们只拉独奏的话，决不能接触到那么多的美妙音乐，海顿、莫扎特、贝多芬、舒柏特等大师写了很多重奏曲，他们为各种乐器写的独奏曲毕竟有限……等。可能是因为拉重奏须要化时间，而且还要几个人凑在一起找地方练习，因此重奏会有一定的困难。可是上乐队课就不同了，同学们都很起劲，乐队课每周两次，每次三小时，学校有两个学生

乐队，按一、二年级和三、四年级搭配，五年级不上乐队课，次年，当四年级升为五年级后原来的三年级便与新入学的一年级搭配。我学到的第一首乐曲是肖斯塔科维奇的第一交响乐，这也是我生平首次接触到的本世纪的现代作品，当时那些新的转调手法和音程进行，简直就象来到了迷宫，常常发生找不到调，摸不着音的情况，而那些苏联同学视谱能力很强，能顺利地演奏，幸好他们的进度不算太快，还使我能慢慢地跟上，后来我们还举行了音乐会。我们这个乐队据说是比较好的一组，一九五七年莫斯科举行世界青年联欢节时曾获乐队比赛一等奖，每位演奏员均得金光闪闪的奖章一枚，我虽未参加这次比赛，但他们也给了我一枚。

在我去苏以前听说苏联的学生不用功，其实绝非如此，他们大多数还是非常勤奋的，当时我们除在宿舍按钟点练琴外（每间宿舍都有一架钢琴），还到学校去练琴。学校的教室每天早上课前七点至八点或九点、晚上夜校后九至十二点开放，我们只要到教导处去领取许可证，将证交给每层楼都有的值班，由她负责给你开某教室的门，当时到教导处领许可证的同学很多，要排队，还要赶早，去晚了教室就分配完了。后来校方在学生宿舍的顶楼加盖了一层作为琴房，同样要排队。同学们的知识和兴趣比较广泛，能力也很强，与我同年级的莎霍夫斯卡娅，她在第二届柴可夫斯基国际比赛中首次获大提琴第一名不是偶然的，她门门功课都好，从十年制天才儿童音乐学校以优异的成绩毕业升入大学，享受斯大林奖学金（每月750卢布，我们中国大学生为500卢布，而一般苏联同学的助学金为270卢布，均为纸币）。她还弹得一手好钢琴，每逢考音乐史，我们总是到图书馆借一大堆乐谱由她坐在钢琴边弹奏，出题目考我们。她现在已是柴可夫斯基国际大提琴比赛的评委了。由于许多作品在中学时已接触

过，到大学再学习，因此他们掌握乐曲比较扎实，技术与音乐的发展也比较平衡。记得一九五八年举行第一届柴可夫斯基国际比赛时（当时只有小提琴与钢琴两项），苏联小提琴选手全部进入第二轮，他们是很爱紧张的。（奥依斯特拉赫就说过，他在台下要准备到百分之二百，上台才能拿出百分之一百。）可是与其他国家的选手比显然要稳得多，一个个都很站得住。当时获第三名的罗马尼亚选手鲁赫，由于他轻松自如和明亮流畅的音乐处理，曾引起听众们的兴趣和注目，但终因基本功不如其他两位苏联选手而获第三。几年前我们在电影《波隆贝斯库》中听到他精彩的配音，那已经不是原来的样子了。

我的同班同学霍米采尔——多次国际比赛获奖者，是我的老师的骄傲，老师从他学琴一开始直教到研究生毕业。我去的那年他二十一岁，第一年作研究生，不久就听他演出圣-桑的协奏曲，真是非常精彩，我当时有一种感觉就象听唱片一样。他运弓十分自如，两只手放松极了，完全继承了自己老师的衣钵。每逢我挨在他后面上课，总能受到他良好的演奏状态的影响，感到自己拉琴也轻松些了。他毕业后老师外出时就让他代课。有一次他给一位同学上柴可夫斯基的小随想曲，快速跳弓那一段同学拉不好，他拿过琴就十分漂亮地作示范演奏，在场的同学们无不喝彩叫好。他的跳弓特别精彩，既干净清楚又很有分量，决不是纯技巧的表现，而是极富音乐性。他也是柴可夫斯基大提琴比赛的评委。（在评委中我认识的还有一位古特曼，她当时还是一个中学生。）

在苏联能经常地听到象李赫特尔、奥依斯特拉赫、柯岗、夏弗朗、罗斯特罗波维奇以及我的老师克努舍维茨基等的精湛演奏。我第一次听音乐会是一九五四年九月四日在工会圆柱大厅。记得我们的火车刚进莫斯科站，老同学李德伦他们来接我

们，吴祖强告诉我们说已经给我们买了音乐会票子，听奥依斯特拉赫的演出。我兴奋极了，急不可待地等着这一天的到来。当时还有其它什么节目回忆不起来了，但奥依斯特拉赫演奏的勃拉姆斯小提琴协奏曲却印象深刻，他发出的声音如此饱满，富有弹性，音乐交待得那么清楚，（他曾说过："你按什么表情记号演奏要让听的人能用铅笔在谱子上标出来。"）尤其他在拉第一乐章中，经过一段"安静地"逐渐消失后突然出现强D音的震音时，使大家为之惊叹不已，那对比是如此强烈，以致我的邻座不自觉地抖动了一下。

我的老师除在莫斯科演出外，还经常到列宁格勒和其他城市去演出，几乎每年都要出去一个时期。他和奥依斯特拉赫、奥波林的钢琴三重奏是享有盛名的，他们曾应邀到英国去访问。（苏联与西方长期无官方的文化交流，直至一九五九年才与美国签订了文化交流协定，美国派来的第一个项目是冰上芭蕾。因此苏联的许多优秀的演奏家、歌唱家，尽管在苏联已达到家喻户晓的程度，但在欧美并不熟悉，象现在这么著名的罗斯特罗波维奇之被西方了解还是他出访英国，并侨居美国之后的事。）听我的老师演奏是一个非常好的学习机会，他的演奏流畅、自然、毫无哗众取宠之心，炫耀技巧之意，他的发音十分浑厚圆润，最具特点的是无论在哪儿都能拉出清晰优美的声音，尤其是一般人难以做到的C、G弦高把位，这是他那高超的运弓技术及十分动人的揉弦所给予的。我认为他演奏的拉赫玛尼诺夫g小调奏鸣曲是当时最杰出的，苏联人盛赞他的音乐是无可比拟的，他的演奏体现了俄罗斯的灵魂。他多次演出卡巴列夫斯基的协奏曲，由作曲家亲自指挥（老师是这首乐曲的首演者），米亚斯科夫斯基和哈恰图良都把自己写的大提琴协奏曲献给他。从他的演奏中你完全能感受到他的为人与他表现的音乐是那样的一致，充

满着真诚、崇高而亲切的感情。他练琴不多，有一双得天独厚的手。柔软、温暖，无论天气多么冷从不戴手套，因此随时拿起琴就能拉。他对音乐非常钻研，熟悉许多总谱，他曾告诉我，他刚来莫斯科时经济上不富裕，生活十分俭朴，上哪儿都走着去。当他第一次作为大剧院的乐队首席参加排练时，同座的那位演奏员看不起他，不给他翻谱，他说"我也不翻"竟然背奏了好几页，那位先生总算服了。在课堂上他几乎不示范，从不带琴，也很少说话，放手让学生自己发挥，只是在兴致来时才用学生的琴拉上几句。（其他大提琴老师也是不带琴的，这可能是苏联的传统，在澳大利亚我看了一些录像，其中有皮亚蒂戈尔斯基公开教学的，也有当时八十四岁高龄的卡萨尔斯上大课的。皮亚蒂戈尔斯基就象我的老师那样坐在一张长桌后面指导，一个十五、六岁的美国男孩在当众演奏巴赫组曲第一首前奏曲。最后皮亚蒂戈尔斯基才从长桌后面走出来用学生的琴拉了几句。而卡萨尔斯则不同，自己用一把琴，几乎从头拉到底。）由于青少年时期艰苦的生活和后来繁重的工作，使老师过早地显老了，五十多岁便一头白发。

一九六二年十二月他来我国进行访问演出，当我到"和平宾馆"去看他时，他第一句话就是"我终于实现了我的愿望"，他关切地问了我的情况，专门给我带了一大盒巧克力，然后要我拉给他听听，我可为难啦，我十月份从港澳演出回来，立即碰上"极左路线"的时候，于是在十一月便出发到农村去劳动锻炼了，根本没有练什么乐曲，可我又不好跟他说明，只得硬着头皮用他那把卡罗·贝尔贡齐造的名贵的琴拉了起来，那时我正在教博克里尼ᵇB大调协奏曲，我刚拉完呈示部，不料他竟站了起来，边走边向我说"啊！长了！长了！"看样子他很高兴，这时他的钢琴伴奏马里宁刚好走进来，他立即转向马里宁说"你想象得到吗？她长了！"

他们有一种不很科学的看法，认为学生在毕业后离开了老师成绩就会掉下来，所以我没有掉下来就使他非常惊喜。他来我校参观那天，当听到我院有不少人在国际比赛中获奖时，他满意地微笑着回过头并拉着我的手说"其中也有你！"他很想听我们的四重奏，但由于种种原因没有听成，他走时我送了一张我们刚灌制的舒曼的第三弦乐四重奏的唱片给他。

他在上海音乐厅开了一场独奏音乐会，还与上海交响乐团合作演出了柴可夫斯基的《罗可可主题变奏曲》。他的演奏震动了上海听众，许多人认为从来还未听到过这样杰出的大提琴演奏。谭抒真院长在《文汇报》上发表文章说"首先使听众惊叹的是他那浑厚而不混浊，清晰而不尖锐的扣人心弦的音色"，许多年轻人不仅听他演奏，而且"看他如何控制弓子在弦上的接触点，如何发出那种连绵不断的声音；看他似乎动作不多而极有效果的左手揉音动作，看他那轻便而准确的换把动作"，从中得到了教益。

时光飞逝，岁月如流，一转眼我的老师已经逝世二十周年了，当时我听到他突然去世的消息，真不敢相信，因为就在两个月前他还是那么神采奕奕地在我们中国的舞台上出现，给我们留下了深刻的印象，以至今天人们还不时地回忆和赞叹他那卓越的演奏。那时他还只有五十五岁，正值壮年，也是他的演奏艺术达到炉火纯青的时期，多么令人痛惜！他去世了，但他那不同凡响的演奏和对人、对艺术怀着最大真诚的品德，将永远留在我的心中！

林应荣写于一九八三年八月一日

斋藤秀雄和他的教育事业

斋藤秀雄老师于一九七四年九月十八日逝世，他离开我们至今约有八个年头了。我和斋藤老师其实从来没有交谈过，充其量也就是在音乐厅的前厅相遇，互相点头致意而已。斋藤老师到底是一位什么样的教育家？这个问题，我还是从为数不少的斋藤老师的学生们——如今的指挥家、大提琴家、小提琴家们那里了解到的。

虽然我过去没有直接接受过斋藤老师的教导，但是当时我确实想过，也许在什么时候我会称呼他“老师”的。所以，我在这篇文章中就用了“老师”这个称呼。

最近，我再次拜访了斋藤老师的学生井上赖丰和东彩子（斋藤老师把大提琴教学法应用于小提琴教学，并用这种教学法教授过东彩子），请他们解答了我提出的许多问题。并且我还想摘录些其它文章中发表过的斋藤老师的许多学生们的谈话，也还想记述些斋藤老师的事迹，这些事迹给过我很大的鼓励。

我们都知道斋藤老师是专业音乐学校“桐朋学校”的创建者之一。桐朋学校不仅教授学习大提琴的学生，还通过管弦乐及室内乐教学习其他乐器的学生，同时也培养乐队指挥，并通过开设演奏解释课，给学习钢琴及声乐的学生很大的影响。也就是说，斋藤老师不光教一个分科的学生，不管是什么分科，只要是

学习音乐的学生，他就向他们伸出指导的手。从这个意义而言，我觉得与其片面地称呼斋藤老师是大提琴教授或指挥教授，倒不如广义地称呼斋藤老师是"造就音乐家的教授"更正确些。曾在他门下学习的许多大提琴手于五月份在这里举办了"追念斋藤秀雄老师的大型大提琴演奏音乐会"，因为老师本人就是一位大提琴家，并把教育重点放在大提琴教育上。如果您能够从我的这篇文章中了解到斋藤先生的为人和他思索过的众多问题，了解到他进行培养指挥等分科教育和为什么要进行其它分科教育这样一些问题的话，那么我觉得我的这篇文章就达到了目的。

单就斋藤先生的大提琴技巧而言（小提琴也一样），仅仅写他的一些重要方面以及加上必要的谱例、照片，就会成为相当篇幅的一本书。但我在这里所想写的只是一个小小的序言。

从福厄曼身上得来的力量

斋藤老师生于一九〇二年。他的父亲斋藤秀三郎是位英语学者，他希望能进行理想的英语教育，创办了"正则英语学校"。斋藤先生的高度分析能力也许就是受他父亲的影响的吧！同时，斋藤老师的母亲也是位要求相当严格的人。少年时代的斋藤先生，一次在去学校的途中，脚陷入了泥中，弄脏了袜子。回家后，斋藤老师的母亲认为脚脏着去上学有失礼节，就训斥他说："你为什么要回来？哪怕去游泳也一定要弄干净才行。脚脏了就该在学校借个盆洗一洗才对。"他的母亲很反对做事半途而废，或是一件事还没做完又去干另一件事。常教导他"要想做些什么就一定要排除万难，达到目的"。这句话深深地教育了斋藤老师。如果你仔细观察一下后来斋藤老师对待教育的态度，你就会越发觉得斋藤老师把从母亲那里得到的教育深深地铭记在

心中。

斋藤老师在十六岁的时候才想学习音乐，并付诸实施。当时推荐他学习大提琴的人是他父亲的弟子牛山充，是位音乐评论家。他同父亲商量说："拉大提琴总比当那死板的英语教师要好吧。"后来又有人给他介绍了宫内省乐部的大提琴手基永多先生。从此，斋藤先生就跟从基永多老师学习起大提琴来。斋藤老师觉得要学习大提琴不会德语是不行的，于是就进了上智大学学德语。

一九二三年斋藤老师留学德国，在莱比锡向克伦盖尔学习。这次留学德国，是通过一件意想不到的事情而实现的。一次斋藤老师在银座附近遇见了近卫秀磨先生。两人打过招呼之后，近卫先生说："两星期后我就要去德国了。""是吗，那么，也带我去吧。"斋藤老师说。"嗯，可以吧。"就这样，他们一同乘船来到了德国。斋藤老师作为大提琴学习者，在他非常熟知的克伦盖尔门下结束了学习生活之后，于一九二七年回国，进入新交响乐团，担任了首席大提琴手。

然而，为了进一步深造，他于一九三〇年再次去德国，在柏林拜福厄曼（E. Feuermann）为师。这次学习，对后来斋藤技巧的形成起了决定性的作用。

福厄曼具有天才般的精湛技巧，但他的技巧是建立在演奏基础之上的。福厄曼是新即物主义流派中的人，他教给斋藤老师的不仅仅是纯技术问题，而且还教授了如何解释演奏作品。就象前面说过的那样，后来的斋藤老师不仅是位大提琴教育家，而是成了"造就音乐家的教授"，那个时候他面对作品的解释这个问题曾花费了大量的时间和精力。

在技术方面，斋藤老师非常重视左手手指的演奏，使发音清晰；对于右手来说，针对过去许多日本大提琴手用拇指、食指和

中指这三个指头来握弓的方法，斋藤老师掌握了用全部五个手指握弓，以此使乐曲发出明确的音响。

井上赖丰说："斋藤老师回国后的演奏同去福厄曼处学习前相比有显著的提高，他使音响加强，内容充实，演奏时艺术造型完美，一切都给人焕然一新的感觉。"毫无疑问，从福厄曼那里学来的各方面知识，对于后来斋藤老师的大提琴演奏以及对于他思考作品解释来说，都无疑成为基础的东西。另外，斋藤老师自己在《桐朋教育》杂志上也说过，福厄曼热心地教授天资一般的学生的教育态度也使斋藤老师受到了很大的影响。

日本人如何演奏大提琴

一九三二年，归国后的斋藤老师又回到了新交响乐团。他的演奏方法及作品解释都越来越引人注目。对斋藤老师来说成为重大课题的是这样两个：一，怎样才能演奏出正确的音程；二，怎样才能得到强有力的指法。

那以前的大提琴演奏法，用简单的话来说，左手的把位移动是凭借感觉来完成的。这对于身体和手大的西欧人来说，能够轻而易举地就获得正确的音程，但是对于身材矮小的日本人来说，当演奏高把位时，就完全要靠运气了。一般来说，此种演奏手指按到非正确音程位置的情况非常多。那么，怎么才能正确地进行把位移动，从而把手指放到正确的音程位置上呢？一直到第二次世界大战结束，斋藤老师都在以这个问题为中心，摸索着适合于日本人的演奏方法。

第二次世界大战后不久，被苏联扣留的井上赖丰回到了日本，井上在苏联的时候，知道了巴甫洛夫的"条件反射"理论。回国后他马上告诉斋藤老师说："能不能把条件反射应用在大提琴

教育法上呢?”这时斋藤老师所想的并不是凭感觉来确定手指的把位，而是通过反复训练掌握用自己身体移动的方法，即:使他们记住自己左肘在曲伸到什么角度的时候，自己的手指就在哪个把位上。这种方法无疑是一个极大的发现。

然而，把这个如此了不起的发现教给成年人需花费相当的时间，要使之接近于理想是件非常不容易的事情。针对教授成年人的困难情况，斋藤老师深有体会地说:“要是从孩子们教起的话，那么孩子们是张白纸，筋骨又很柔软，他们会很好地掌握的吧!”基于这种考虑，斋藤老师培养了平井丈一郎，平井在斋藤老师身边开始学习大提琴时，他才十二岁。那个时代还没有供孩子们用的体积小的大提琴，一般来说对孩子的培养是从四十年代的后半期才开始的。一九四八年十月二日，创立了“为孩子们的音乐教室”。“音乐教室”主要对儿童进行音感教育，也就是说，“音乐教室”的最大目的是通过视唱练耳的训练，使孩子们掌握识谱能力，训练他们的耳朵。通过平井的成长，斋藤老师更加确信:大提琴技术如果从孩子们教起，他们就能够比较顺利地掌握。从那以后，斋藤老师就满怀信心地从培养孩子入手，造就了堤冈、岩崎洸等为数众多的代表着现在日本大提琴水平的一代大提琴家。

在左手方面，除了要固定学生的肘的角度之外，还要固定学生的指法，这也是战后斋藤老师所发现的最大的指导方法。发现这个方法前的大提琴演奏法所采取的是食指演奏法，也就是说食指是演奏的中心，把位变换时也是凭感觉移动食指，以食指为中心带动其它手指变换在指板上的位置。但是，斋藤老师有一次看了一眼小指，考虑出了以最弱的手指，也就是以无名指为准来决定指型的方法，并且，不仅可以以此调整指法，还可以充当一种训练方法来锻炼手指的力量，使之敏捷。这样，各个手指

的力量就趋于平衡了。

结果正如井上赖丰所说："斋藤老师发明的左手技术的理论和现实科学的指导方法是适合日本人的民族体质的大提琴演奏法，具体来说就是如何用日本人的小手才能演奏出正确的音程和怎么做才能使力量弱小的日本女性也能获得有力量的指法。……也可以说斋藤老师解决了日本人演奏大提琴时存在的音准和手指力量的问题。"那么，如何更具体地指导初学者正确掌握指法的学习？对于加强手指力量，什么样的指导是必要的？为了让学生记住左肘的角度用什么方法最好？关于这些问题，我觉得要是有一本指导这方面学习的专著的话，必定会对今后大提琴的发展有所帮助。小提琴的正确掌握指法学习也可以用大提琴的这种指导方法，因此，要是能够再有一本指导这方面学习的书，也是有必要的。

演奏解释

斋藤老师曾对井上赖丰说过这样一句话："如果读'沿、色、先、燕'的话，只是文字的罗列，如果读成'颜色鲜艳'的话，就成了有韵律的文句，也有了意义。音乐更是如此。"一九三二年正是斋藤老师从福厄曼身边回国后的这段时期，日本的音乐家不是凭感觉演奏就是凭气氛演奏，藤原真理使用了"感性"这个词。总而言之，凭这些东西演奏的人非常多，对此斋藤老师的看法是："这种方法要是走运的话，也许能获得演出的成功，但是，如果运气不佳，就要导致整个演出的失败。"

看到这些情况，斋藤老师认为：要想充分地发挥人所具有的才能，就必需要有使之能够发挥出来的基础。在这一时期福厄曼好象批评过只凭感性演奏的学生是"听自己的才能放任自

流”。斋藤老师的观点同福厄曼的观点似乎一脉相承。

那么，怎么才能使人的才能在音乐中得以充分发挥呢？斋藤老师是把这个问题同语言学中的语法问题联系起来考虑的，并用于教学。音乐的旋律不是由几个乐句组成的吗？在那当中，哪个是名词？哪个是形容词？这个形容词在表现悲哀的时候如何演奏？连接词是连接前面还是连接后面？对这类问题都进行细致入微的分析和理解，并在此基础上把它们组合起来。这样一来，单凭感觉演奏时所容易出现的含糊不清的情况和演奏时没有把握的现象都会减少。斋藤老师说过：“认识音乐演奏的规律，充分理解了再去演奏是非常重要的。”这样就能够在演奏过程中把音乐形象和作曲者的意图以及与之相应的演奏者的思想、处理轻而易举地传达给听众。

斋藤老师还教导学生们要根据德国、法国、意大利、苏联等不同国家的音乐赋予不同的音调，还要通过分析音乐作品的时代，来决定应该如何演奏它们。这一切，都使桐朋管弦乐队去国外演出的时候，受到了很高的评价。

斋藤老师除了教授大提琴之外，还培养过指挥、钢琴等其它乐器演奏者以及声乐家，这一切也都可以说应归功于语法式的演奏解释这种极先进的教育方法。

对待教育的态度

关于大提琴的演奏技巧及演奏解释，前面已经提及。至于斋藤老师本人，也是我们必须大写特写的重要之处，就是斋藤老师是一位对教育抱有极强烈、持久热忱的人。这一点，东彩子也有所强调。用文字来记叙这些看起来很简单，实际上斋藤老师是用他的一生来教育他的学生。与其说斋藤老师无暇顾及

自身的利益，倒不如说他放弃了“自己”，把全身心都投入到教育之中。并且，不管学生有无才能，他都从不偏袒哪一位。对于那些音乐前途渺茫的人来求教于他，他总认为这些人“也许什么时候就会在日本的什么地方开花结果”，因而一样用心培养。这种态度大概也是受福厄曼的影响吧。他不仅要求他的学生，还要求学生们的父母不要让自己孩子满足于一知半解，而要让他们全力以赴地去钻研。

看一看现在学习音乐的大学生、中专生和他们的父兄，就会发现在音乐工作者当中，有些人并没有想使自己的音乐达到炉火纯青那样的水平。但是，斋藤老师想使他们知道，无论学习什么，越认真、越钻研，那么学习的人以及让他们学习的父兄的心，就越崇高，越明了。音乐不仅是伴随人一生的乐曲，而是比之更有价值得多的优美艺术。因此，斋藤老师为了避免出现学生和家长对音乐认识肤浅又不甘心吃苦，因而始终不渝地严格要求他的学生和家长，从不妥协和让步。藤原真理下面的一席话，就遵循了以生命不息，奋发努力为宗旨的斋藤老师的精神：“我不是为了出名和引人注目才演奏大提琴的，我只是想进行出色的演出，……仅此而已。并且，如能让这种思想去指导和统一其他一切思想的话，老师就不会生气了。我只想尽心竭力地去试着做一做我能够做的事情。”

斋藤老师把学生的素质、努力程度和注意力作为教育的支柱。并且，在这三个当中把注意力放在首位。为了唤起每一个人的注意力，斋藤老师一直到临逝世前还更认真地，就象是在決定胜负关键时刻所表现出的一丝不苟的态度那样，投身于音乐教育事业之中。井上赖丰称颂斋藤老师是位“难得的教育家”。我觉得“难得的”这个词中，包含着极其深邃的意义。

一九七〇年斋藤老师曾经说过：“真正的音乐教育家的诞生

是在今后十年、十五年、二十年。”今年是一九八二年，时间已经过去十二年了！

〔日〕长谷川武久著 郑军明译自

日本《音乐之友》杂志一九八二年七月号

陈应时校

岩 崎 洸

杰出的日本青年大提琴家岩崎洸在美国、苏联和欧洲各国现已声誉卓著，因此趁他最近在伦敦之际，我当然很高兴能同他见见面，谈谈他的工作和抱负。我问起他的家庭情况和早期的训练，他回答说："我生在日本，我们家的人都是搞音乐的——我父亲是一位音乐会小提琴家，后来对西洋合唱音乐的指挥发生了较大兴趣，我母亲也拉小提琴，姐姐是个钢琴家。我大约三岁时就开始拉小提琴，但只是把它当作玩具，从来没有当真学过。五岁时，由于我姐姐在钢琴技巧上需要进一步深造，我们家就搬到了东京。我的大提琴老师是斋藤秀雄，他是桐朋学院的创立人，曾在柏林跟克林格尔和福厄曼学习过，因而有一套科学的大提琴教学体系。斋藤老师还是一位指挥，教过小泽征尔，确实是一位优秀的音乐家，我随他学习了八年。我十一岁时才开始学大提琴，——开始得稍晚了一些。十九岁时，我获得美国福尔勃来特奖学金，就到纽约朱丽亚德学院随罗斯学习。

"说实在的，我并不是什么神童，但我觉得技巧确实很容易上手，我的听觉是自然而然得到训练的。离开朱丽亚德学院后，我立即去马尔博罗音乐节，并参加了卡萨尔斯大师的班。这样，我就一帆风顺地进入了美国音乐界，并进而在波多黎各的卡萨尔斯音乐节与乐队一起演出。我在纽约耽了三年，由于我的老师

是一位音乐会独奏家，忙得很，我想在他外出时另找一个老师教我，便写了一封信给卡萨尔斯，问他是否有空。他同意收我，于是我就到波多黎各去了两个月，过得非常愉快。"

我请岩崎洸先生谈谈卡萨尔斯的教学情况，并请他将此与罗斯的讲授方法作一比较。"好，我想很多人都曾在洛杉矶的卡萨尔斯大师的电视班上见到过他。在我跟他学习的那一阶段日子里，显然我们对音乐本身作了比较深入细致的研究，我认为我从他那儿得到的最大收获是清新的音乐处理。卡萨尔斯总是生气勃勃，——即使他在四五十年前第一次拉的乐曲，现在听上去仍有新鲜感。实际上，跟他学习是非常困难的，因为每次上课除我之外，还有另外三个学生：两个匈牙利人，一个西班牙人。每当我开始拉琴，他就和我一起拉；而当你与别人一起拉琴时是很难学习的，所以我倒还是通过听他教其他学生时学到了更多的东西。我在卡萨尔斯班上技巧学得不多——主要是在指法上，他对我说：'试试这些指法，我觉得很好——我已经这样拉了七十年——你试试，看是否合适。'七十年！真令人难以置信！当时他已八十八岁，身体仍然十分健康，我们演奏德沃夏克、舒曼、博克里尼与海顿的协奏曲，巴赫的独奏组曲以及我在日本已学过的那些贝多芬和勃拉姆斯的奏鸣曲。

"罗斯先生具有非常优美浑厚的音色，那是真正大提琴的声音；因此我从他那儿学的主要是如何使乐器声音出得来。他是一个感情充沛的艺术家，拉起琴来劲头十足——我却比较放松，但说来似乎有点奇怪，对我来说技艺得来轻而易举。哈维·夏毕罗是我的最后一位老师，我是在参加国际比赛时遇见他的，他现在在朱丽亚德学院任教，是一位了不起的教师——大家都在谈论他。他的教授法非常理性化，而罗斯先生却较注重于艺术的表演方面：他上课象卡萨尔斯那样，老师拉，学生跟；而夏毕

罗先生却和也同样在朱丽亚德学校任教的优秀小提琴教师多萝赛·迪蕾相象，比较偏重理性的一面。我能有三位这样的老师真幸运(我没把卡萨尔斯计算在内，因为那是特殊情况)。我主要的老师是斋藤秀雄先生，他是很理性的，属于德国派的音乐理论和技巧。我从音乐会演奏家的角度跟罗斯先生学习后，再回到理性的夏毕罗先生班上，这就使我成为一个平衡的演奏家；虽然我跟夏毕罗学习的时间不长——可能只有两个月，却收益很大。此后，我就没有老师了，但我听了许多不同乐器的名演奏家的唱片——克莱斯勒、海菲兹、卡萨尔斯、福厄曼、什那贝尔，以及象艾萨克·斯特恩那样的新一代演奏家，我认为这是一种最好的学习方法。"

由于岩崎洸先生只谈到他保留节目中的奏鸣曲和协奏曲，我就问他是否演奏过一些室内乐。他回答道："有的，我第一次真正集中精力钻研室内乐时，我们每天排练六至九小时，其中偶尔也有演出。……对我来说真是经了一场大世面，我去参加了两个夏天的活动。后来，我觉得也许该见识见识欧洲，于是我两次到希也那的奇吉亚那学院去。接着，我参加了维也纳第一届国际大提琴比赛，又和我姐姐一起到慕尼黑参加比赛，并出席了布达佩斯的比赛，最后一次是一九七〇年参加柴可夫斯基比赛，在那儿我获得了铜质奖。到这些国家去演出真不错，能多接触一些人是了不起的经历。每次比赛我都遇见这些音乐家，和他们交上了朋友。在布达佩斯我碰到了优秀的大提琴家米夏·迈伊斯基，从那以后，我们一直非常友好，我与他在莫斯科度过了一段快乐的日子。

"不管怎么说，那时我已在美国开独奏音乐会，并与檀香山交响乐队和其他一些小型乐队在纽约、新泽西州演出协奏曲。在日本，我与所有的大型乐队一起演奏过，并曾在日本电台作广播

演出；初到美国时，我为一家小型的国外传道电台播过音。我发现美国不常转播独奏音乐会，而倾向于播送一些交响音乐会和唱片。在这一系列比赛结束后我回日本住了一年，这时伦敦爱乐乐队和指挥安德烈·普列文、评论家爱德华·格林费尔德一起到日本作巡回演出；我想，我还从未与一个著名指挥家同台演出过（郑京和与约翰·里尔是伦敦爱乐乐队的特邀艺术家），要是他们需要一个大提琴手，那或许是我的一个好机会！几乎象开玩笑似的，在一次音乐会后我走到后台去问他们，是否可以让我演奏一下，于是我们便到一个排练室去，那儿有几架山叶牌钢琴，格林费尔德先生当时也在场；我演奏以后，他们几乎立即决定请我到伦敦与爱乐乐队和安德烈·普列文一起演出。我就这样到了英国。"

我请岩崎洸先生再谈谈他在演奏方面所受到的各种影响，讲讲他的保留曲目，特别是现代音乐的曲目。我还问他，当他与交响乐队一起演奏一首独奏曲时，从低音弦上较难发出充分的音响这一角度来考虑，他认为哪一些大提琴曲写得特别好。"噢，当我拉琴时，我总是想达到与福厄曼相近的演奏质量，我想这是由于我的第一位老师斋藤秀雄受到过福厄曼的极大影响，而且这种影响在我的思想感情上仍很强烈的缘故。至于揉弦，在跟罗斯先生学琴后，我不得不有所改变，因为他的揉弦非常宽广，能产生优美的声音；过去我的揉弦太快了，我想我应该从善如流。但最近我花了一年时间听了克莱斯勒、海菲兹和福厄曼拉的曲子后，我又采取了一种兼收并蓄的揉弦法。我认为，要使声音出来，用极快的揉弦较好，而且我发现可以从歌唱家的颤音上取得借鉴，你知道，我们过去认为在大提琴的高音区必须用快速的揉弦，在低音区则必须缓慢一些——老师通常就是这样教我们的。然而，歌唱家却有时用相反的方法发颤音，我发觉可以从声乐中

学到那么多的东西，特别是因为大提琴的音色与人声非常相近。

"至于说到曲目，我想我可以说我拉的东西包罗万象，其中当然包括巴赫的那些优秀大提琴独奏组曲；但最近我灌制了全套贝多芬唱片，并为一些日本现代作曲家的作品录了音。

"目前，我对于那些不常上演但却是由著名作曲家，如格里格、拉赫玛尼诺夫所创作的大提琴作品很感兴趣。这些乐曲也许现在又在流行起来，但十年前确实没人在公开场合经常演奏它们。当然贝多芬、勃拉姆斯的奏鸣曲是有人演奏的。我还发现一首精致的维瓦尔蒂协奏曲，用钢琴伴奏也非常动听。我在日本还灌制过一张道地的先锋派音乐唱片，演奏时咚咚咚地敲击琴身、往指板上猛扣弦线，五花八门、样样都有。那时我觉得这是一种新的挑战，但后来我就不喜欢拉真正先锋派的作品了。不过，乔治·克鲁柏和爱里奥特·卡特都是优秀的作曲家，他们的作品我是乐于演奏的，那时我还常爱敲击大提琴的尾柱、也喜欢一直滑到旋轴盒！

"埃尔加的协奏曲写得漂亮极了，不过大多数有名的大提琴乐曲也都不错，舒曼的协奏曲较难拉，象海顿的作品也一样。当大提琴主要是在高音区演奏时就较好。不过要是我的琴质量较差的话，即使在高音区声音也出不来。对大提琴家来说，更重要的是要有一把响亮有力的琴，——小提琴都是在很高的音区中拉的，因而就是差劲些的琴仍可以传得很远，而大提琴如果非名家所制，声音就不易出来。我确实感到，独奏大提琴家的生活非常艰难，因为虽然有许多人喜爱大提琴和它的曲目，但与技艺高超的小提琴家和钢琴家相比，大提琴家就难以吸引听众，除非你确实很有乐感，并富于强烈的个性。我不仅爱演奏协奏曲，也爱室内乐，并对教学很感兴趣，现在我正在伊利诺斯州立大学任教；我是该校的常驻艺术家，所以只要我想作公开演出，我几乎

随时都可离校，到纽约、伦敦或巴黎去开独奏音乐会。过去我总以为必须抛头露面才能出名、成为真正的名流；而现在大了几岁，我就觉得其他许多事也一样有意思——当前我想的就是尽我所能把音乐会开好。名气不如真正出色地拉好琴重要，因为在这样一个比赛繁多、青年演奏家辈出的时代，要创出一番事业是很艰苦的。"

幸运的是岩崎洸本人已创出了一番卓绝的事业，他已是国际上为数不多的出类拔萃的大提琴行家中的一员，受到了全世界的欢迎。他在有名望的音乐厅开过独奏音乐会，与一些世界闻名的乐队一起演出过协奏曲；而且由于他所受的训练，使他成为卡萨尔斯和福厄曼的正统乐派的直接承继人。他是一位才华横溢的艺术家，他使用那只顶呱呱的斯特拉底瓦里大提琴是当之无愧的；最主要的是，他不仅是一位技艺精湛的表演大师，而且是一位富于理性的演奏家——在当今这个过多地把盲目追求速度作为衡量演奏水平准则的时代里，这是很难能可贵的。

〔英〕西蒙·柯林斯著 佘　熙摘译自

〔英〕《斯特拉德》杂志一九七八年四月号

吴佩华校

关于了解和演奏巴赫
六首大提琴组曲的一些问题

编者按：这篇文章是根据上海音乐学院陈鼎臣教授在一九八〇年四月份为管弦系大提琴、低音提琴教研组及学生们所作的讲座的讲稿整理而成。

一、巴赫写作大提琴组曲的时代背景。

巴赫是生活在德国历史上一个十分黑暗的年代（1685—1750)。那时正是三十年战争以后，全国如同一盘散沙，小小的德国分裂为三百五十二个小邦国。每个小邦国都有自己的法律、钱币、关税制度，所以，经济十分落后，人民生活在水深火热之中。巴赫也同当时所有的音乐家一样，一生的职业只能依附于教会和宫廷，很少有按个人意志创作的自由。但是，当时在欧洲的几个先进的国家中（如英国)，资产阶级启蒙思想已经产生了，发生文化上的“启蒙运动”。这种运动实质上就是批判封建文化，倡导资产阶级新文化，强调思想的自由性和科学性。虽然启蒙运动在当时的德国没有发展到与宗教对立的地位，但是这种思想在德国的知识分子中影响是很大的，巴赫就是其中表现比较突出的一位音乐家。

巴赫的一生，曾经为许多教会和宫廷服务过，他的创作一方

面依附于教会和宫廷，另一方面千方百计地想表现自己的思想感情，因此，与教会、宫廷及主人经常发生矛盾，甚至被关起来。就在写这六首大提琴组曲的前一个时期，由于巴赫对魏玛公爵不满，偷偷地与寇顿(Cöthen)处的公爵订了合同，结果被魏玛公爵关了一个多月。

六首大提琴组曲是巴赫在1717—1723年在寇顿的那个时期写的，这个时期对巴赫来说，是一生中少有的"黄金时代"。巴赫的主人雷奥坡尔德公爵是个具有新思想的人，非常喜爱音乐，也十分赏识巴赫，巴赫在那里第一次当上了宫廷乐长，领导着由十二名优秀乐师组成的一支乐队，这为他的创作提供了一个优越的环境。寇顿是当时思想比较活跃的城市，所以理解和喜爱巴赫音乐的人也较多，这对巴赫的创作也是一种促进。此外，他在寇顿时期，第一个妻子逝世以后，娶了女歌唱家安娜·玛格达连娜(Anna Magdalena)为妻。玛格达连娜在艺术上很理解巴赫，经常协助他工作，两人感情融洽。总之，巴赫在这一时期的生活是很幸福的，因此，许多重要作品也产生于这六年中，除了六首大提琴组曲外，其他重要作品还有：《勃兰登堡协奏曲》、《半音阶幻想曲与赋格》、《英国组曲》、《法国组曲》、《平均律钢琴曲上集》、《两部和三部创意曲》、还有不少奏鸣曲、帕梯塔协奏曲、管弦乐组曲等。如果我们把这些作品与巴赫以前的作品作一比较，就可以发现以下几个特点：①世俗性的器乐作品大大超过了宗教性的声乐作品；②复调音乐与民间音乐结令得更加紧密；③创作技巧的手法大胆扩展。这种创作内容和技术之间的扩展，实质上是巴赫精神世界发展的结果。巴赫在这些作品中更强调人类感情的深入描绘，思想境界的进一步提高，这不能不说是资产阶级启蒙思想在巴赫创作中的反映。

以往有人一谈起巴赫，就认为他是一位复调技术大师，是一

位宗教风格的音乐家，因此，在演奏巴赫作品时，把注意力都集中在如何完整地完成巴赫作品中深奥的复调对位技巧，以及渲染巴赫时代的宗教气氛。这种见解是很片面的。诚然，巴赫的确是个虔诚的新教徒，而且一生写过无数宗教作品，他的宗教世界观是不能否认的，但是，他在写宗教作品时，总是千方百计地渗入世俗的因素，力图表现人类的感情，因此，经常受到教会的责难，这是个历史事实。巴赫也确是一个少有的复调技巧大师，但是，他的复调音乐并不是在搞纯技巧游戏，很多作品都深刻地表现出他那个时代的生活、思想与感情。特别是他的复调音乐与德国民间音乐紧密结合，这是以前的宗教音乐家所不敢做的。他采用"组曲"这一体裁本身，也能说明这一问题。因为组曲就是各种民间的、宫廷的舞蹈集合而成的，而巴赫是非常喜欢用组曲这一体裁来写作。我们在演奏组曲时，不能把它当作一种技术性的练习曲，要充分考虑到巴赫在写作作品的时代与风格特点。

二、巴赫大提琴组曲中的形式。

什么是组曲？组曲是一种器乐套曲形式。它在十七世纪和十八世纪上半叶的德国非常盛行。德国古典组曲的基本形式由阿勒曼德（Allemande）、库朗特(Courante)、萨拉班德(Sarabande）和基格(Gigue)四首舞曲组成。整部组曲用一个调性写成，但在速度和节拍上相互形成对比。有时在组曲前冠以前奏曲或托卡塔，在萨拉班德和基格之间插进小步舞曲（Menuet)、布列(Bourree)、加伏特(Gavotte)等等舞曲。除了前奏曲，所有的舞曲结构都是二部曲式。即 ‖: A :‖: B :‖。这种组曲发展到巴赫时代为最高峰，十八世纪中叶以后，就渐渐衰弱了。

以下是巴赫的组曲中将会遇到的一些舞曲形式：

①前奏曲(Prelude)：最初的前奏曲常是即兴演奏的，是作为正式演奏前试奏乐器、活动手指并与后面舞曲连接的乐曲。巴

赫的前奏曲虽然不是即兴演奏，但也是在调性性格特征上为后面的舞曲作准备的，所以它本身并没有规定的特性，它是随着后面的舞曲性格而变化的。但是，巴赫的前奏曲并不是平淡无味的。例如，第六组曲的前奏曲是一首难度较大的曲子，它要求在不同弦上奏出同音反复，产生一种特有的音色效果。第五组曲的前奏曲明显地具有法国舞蹈的气息，非常典雅，好象一男一女在翩翩起舞。

② 阿勒曼德(Allemande)：法文意为"日耳曼的"，是十六世纪后半叶，起源于德国的一种舞曲。速度中庸，四拍子，以一个短时值的音符做为起拍，旋律风格比较华丽，同时也比较抒情。演奏时应注意高度的连贯性，保持庄重的舒适情绪。

③ 库朗特(Courante)：法文意为"奔跑"。起源于法国的一种古老舞曲。速度较快，三拍子，常用附点节奏，以一个短时值的音符作起拍，在乐曲的整个风格上与阿勒曼德形成对比。演奏时应保持愉快热情。

④ 萨拉班德(Sarabande)：法文，这种舞曲起源于波斯，后来传入西班牙。由于情调奔放而被教会禁止。十六世纪末传入法国，逐渐演变成速度缓慢，音调庄重的舞曲，节拍为三拍子，突出第二拍的音，时值较长，形成一种很有韵味的重音，显示出宫廷生活的自豪感。萨拉班德与其它舞曲相比较，显得更加豪华，庄严。

⑤ 小步舞曲(Menuet)：法文，起源于法国的一种民间舞蹈，三拍子，十七世纪传入宫廷，变成了速度徐缓，风格典雅的舞曲。它既是欢乐的，又保持着一种礼节性的节制。小步舞曲出现在大提琴组曲的第一、第二首。

⑥ 布列(Bourree)：古老的法国民间舞曲，出现在组曲的第三和第四首之间，四拍子，它是组曲中最为亲切的舞曲。它的旋

律骨干音在进行上比较平滑、圆润，经常围绕并归结到某一乐句的骨干音上，即使跳进的旋律也是滑动和连贯的。与其他舞曲比较，旋律的幅度不大。它的特点是显示出一种无忧无虑的满足。

⑦ 加伏特(Gavotte)：法文，起源于法国古老的民间舞曲，后来传入宫廷。中庸速度，四拍子。经常被插入一段具有田园风味并有长笛衬托的风笛舞曲(Musette)，前后形成对比。第六组曲中的两首加伏特就是典型的例子：加伏特(Ⅰ)是一首喜气洋洋的舞曲，流行得很广；加伏特(Ⅱ)用两个声部演奏，模拟出乡村风笛的音响效果，与加伏特(Ⅰ)形成对比。第五组曲中的加伏特(Ⅱ)的风格接近于十七世纪流行于西班牙的"孔雀舞"(Pavan)，是种轮舞的曲调。总的来说，加伏特具有一定的民间乡土气息，曲调比较纯朴，常用来表现乡村生活和优美的爱情。

⑧ 基格(Gigue)：原是一种古老的英国舞曲。在古典组曲中常用基格作为最后乐章。三拍子，速度比较快。例如：第三组曲的基格，充满活跃的节奏感，是六首大提琴组曲中最动听的一首基格；第五组曲的基格已不象一首舞曲，附点节奏是为了加强乐曲本身的速度，如同生命的溪流在均匀地流动；第六组曲的基格规模很大，技巧较难，虽然有明朗轻快的性格，但更有壮丽的气质，这一点是与其他五首基格不同的。

三、演奏巴赫大提琴组曲的若干问题。

巴赫的作品无疑是属于古典风格。它讲究优美的轮廓线条，结构匀称、完整，在统一的整体中求得丰富的变化。每一个线条都有同等的意义，每个句子都要求演奏得妥贴稳重。强拍和弱拍也要有匀称感，特别是弱拍的演奏比浪漫时期的作品更讲究。他和莫扎特的风格又有很大不同。虽然他们都是富有感情的作曲家，但莫扎特的作品总是那么欢快、温柔，使人感到舒畅；而巴赫的作品却是雄伟、庄重，令人信服的真诚。所以，同样是古典

作品，每个作曲家的个性、风格特征还是不同的。

在具体演奏一首作品时，怎样才是把握住巴赫的风格呢？矛盾是很多的。例如：在大提琴组曲中，关于使用顿弓和跳弓的问题。有人认为：在巴赫时代只使用弯弓，不熟悉直弓，我们今天演奏应该避免使用顿弓和跳弓，否则就会导致风格走样。也有人认为，时代前进了，乐器和演奏技术也进步了，人们的审美观也在发展，简单地模仿古典形式是不正确的，而真正的模仿古典形式也是不可能的，所以提出演奏巴赫的作品关键在于把握作品的精神，而不局限于当时的某些表现手法。我们应该充分运用现有的知识和条件，去演奏好巴赫的作品。我们也应该根据今天的时代精神去理解巴赫的作品。卡萨尔斯在演奏巴赫的作品时就非常重视"直觉的感受"，不拘泥于各种条条框框。他在大提琴组曲的教学中常常告诫学生，不要机械地拉音符，而要表达巴赫音乐作品的思想内容。他认为巴赫组曲中的每一段舞曲，都有生动而鲜明的特点的。卡萨尔斯自己在演奏时，无论是库朗特、小步舞曲、布列、加伏特、基格都有栩栩如生的舞曲形象。他十分强调从一个舞曲向另一舞曲的过渡和变化。他认为必要时，从不违忌跳弓和顿弓的使用。如卡萨尔斯在演奏第三组曲库朗特时，他就用了跳弓演奏：



他说："那些纯粹主义者对我这样做法是反感的，因为在巴赫那个时候，似乎断奏的奏法还不存在，但不必管它。"他还说："那样做优美了，不是吗？如果是优美的，那就行了。"

总而言之，既要完整地体现巴赫的时代风格，又要充分表现演奏者的时代个性，两者都是不可偏废的。如果简单地强调重

现巴赫时代的风格，而取消演奏者的时代个性，那么可以说，要做到真正的再现是困难的。因为我们今天并不可能留存当时的录音，很难断言当时的风格是这样或那样，就是留存的乐谱也可能是有差错的。尽管我们力图演奏成巴赫时代的那种样子，恐怕也很难谈得上是真正的再现。因此，掌握作品真正的精神是主要的，音乐的目的就在于感人。如果没有演奏者的个性和创造性，那是难于达到音乐的目的。反过来说：片面地强调演奏者的个性，凭演奏者的直觉去演奏，而忽视巴赫的时代风格，同样是片面的。有的演奏者觉得卡萨尔斯的演奏十分动听，就竭力去模仿他，但他并没有学习卡萨尔斯严格掌握古典风格这一方面，而仅仅学了一些表面的东西，结果奏得十分自由，一派浪漫气息，风格近乎现代化，这同样会歪曲作品的本来面目。应该认识到这部大提琴组曲是很美的，本身就是一部完整的艺术品，过去曾有人唯恐它不美，在演奏大提琴时配上钢琴伴奏，这实有画蛇添足之感。

此外，大提琴组曲的乐谱上，巴赫没有给我们留下任何掌握演奏风格的表情术语。这是由于在巴赫时代，演奏者对于流行舞蹈的特点是相当熟悉的，没有必要这样做。可是这给我们现在的演奏带来很大的困难，我们不熟悉这些舞曲，当然也不可能留下当时的唱片、录音可供参考，在演奏的风格上很容易走样。建议大家能从巴赫所创作的其它组曲中得到一些启发，例如有些优秀的演奏家所灌制的《英国组曲》、《法国组曲》和管弦乐组曲等等的录音与唱片，以此来增加一些感性的知识。

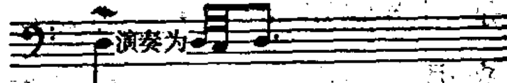
①和弦的演奏：在大提琴组曲中，有不少和弦音，它不但要求清晰地拉出主旋律，而要两个音、三个音、四个音都同时用一弓拉出。对有三个音的和弦，我们尽可能柔和地将三个音符同

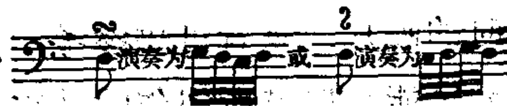
时拉出来；遇到四个音的和弦时  ，可用这种方法

 来演奏。当主题在下方时，就要相反地从上往下奏出 。为了使这些和弦能柔和地奏出，建议从弓根开始来拉，这种演奏法在组曲的第二首库朗特第二小节中特别适合。此外应当注意巴赫的和弦尽可能地拉出平稳的和弦效果。

② 装饰音的演奏：演奏巴赫的颤音(Trillo)与演奏浪漫派的颤音不同。它并不一定要求手指打得很快，但要求十分清楚，甚至可以规定拉出几个音来。在大提琴组曲中，有不少装饰音：颤音(Trillo)∿，波音(Mordent)∿，回音(Gruppetto)∽或S。巴赫在大提琴组曲的乐谱中，并没有指示出具体奏法，但巴赫在一七二〇年为他儿子写的一部大提琴舞曲中指示了具体的奏法。由于它与大提琴组曲属于同一时期的创作，我们可以用来参考。
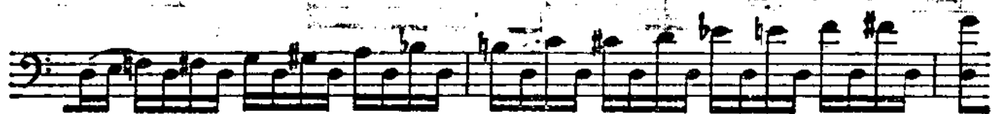






③ 复调的演奏：巴赫的复调对位技术是十分高超的，这种技术不仅应用于多声部的作品（如钢琴曲、管弦乐曲、大合唱等），在大提琴、小提琴等单声部乐器的作品中，也经常出现。我们在大提琴组曲中，经常可以发现有两个声部在同时运动。

巴赫的作品在结构上十分完整、统一，旋律乐思在内部不断地运动变化，这种运动和变化的效果，主要是由丰富的复调手法
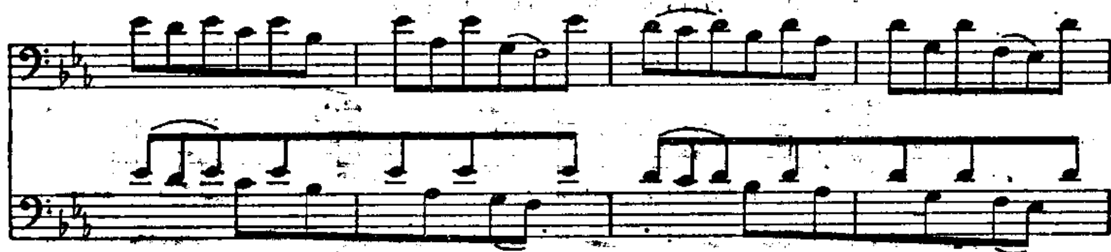
造成的。巴赫的美学原则是：在保持整体的统一中求得内部的丰富变化。因此，我们在演奏时，要牢固地树立“统一”和“变化”这两个要素，既要有统一的格局，又要力求获得千变万化的运动，但这种变化决不是任意地尽情抒发，它应当严格地统一在完整的古典美之中。

在大提琴组曲中，巴赫的复调手法，主要表现形式有以下几种：

a）在一个声部的持续音上进行旋律的变化，这个持续音可能在旋律的下方，也可能在旋律的上方。如：（第一组曲，前奏曲，倒数第6小节）
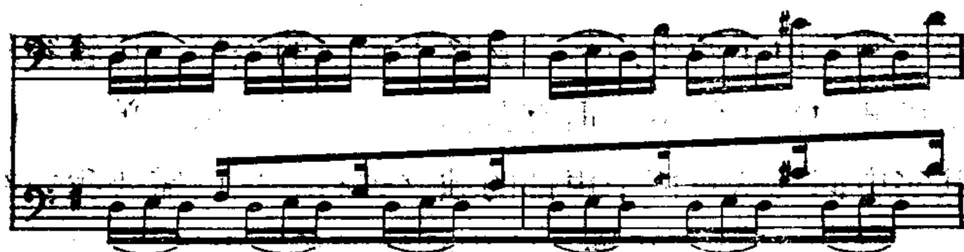


（第四组曲，库朗特，第31—38小节）



持续音也可能是装饰性的持续。

如：（第一组曲，库朗特，第14—15小节）
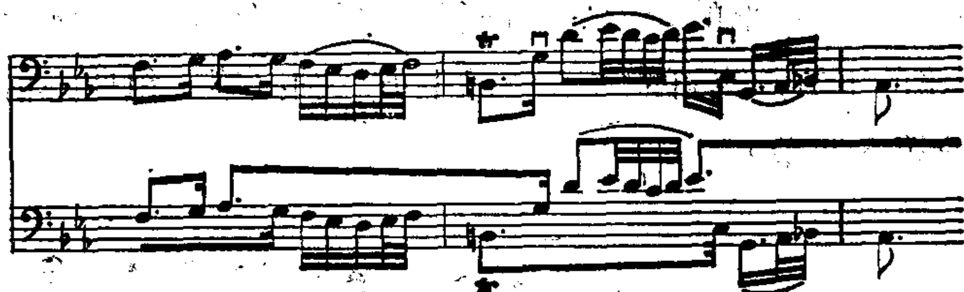


b）构成复调的两个声部同时向内紧缩或者向外扩张，形成

这样的图式：

如：（第四组曲，布列II，结尾部分）
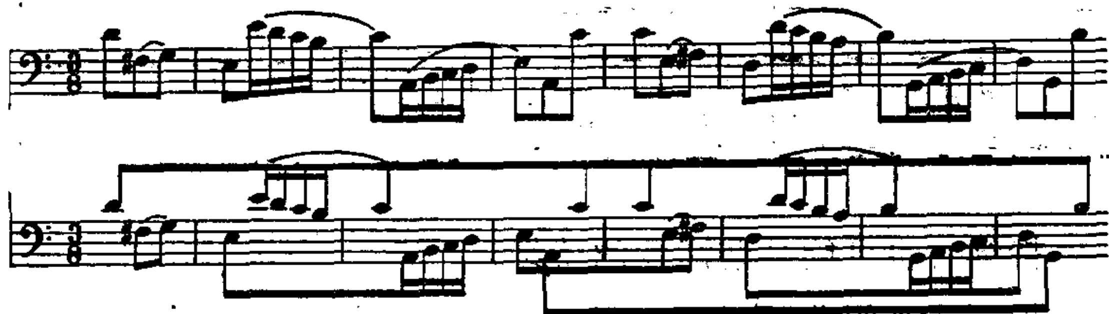


（第五组曲，阿勒曼德，第30—31小节）
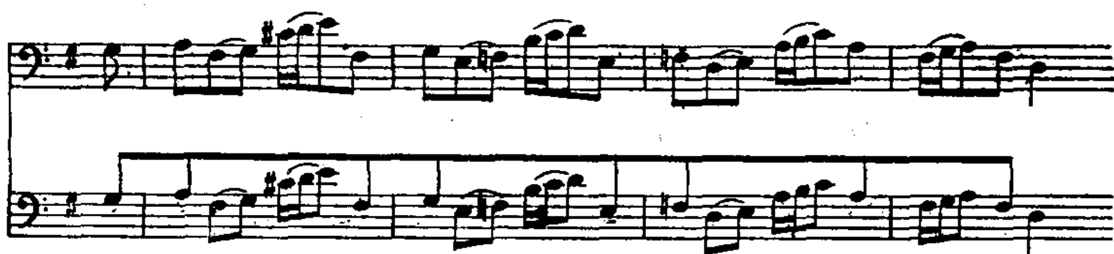


c）在巴赫大提琴组曲中，出现最多的一种复调旋律，是两个声部同时起伏。有的容易分辨，有的不容易分辨。

如：（第三组曲，基格，第9—16小节）



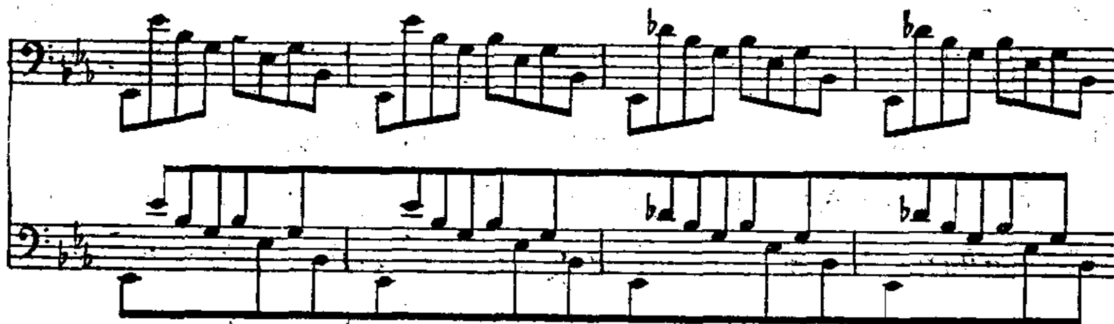
这个例子由于两个声部在音区上造成的差异，比较容易分辨两个声部的独立线条。但有些例子，初看好象是单声部的旋律，其实中间隐伏着两个声部的独立进行。这就需要我们在演奏前，认真仔细地分析乐谱。特别是注意乐谱中连线的安排，从中分辨出各自的旋律线条。

如：（第一组曲，基格，第 21—24 小节）
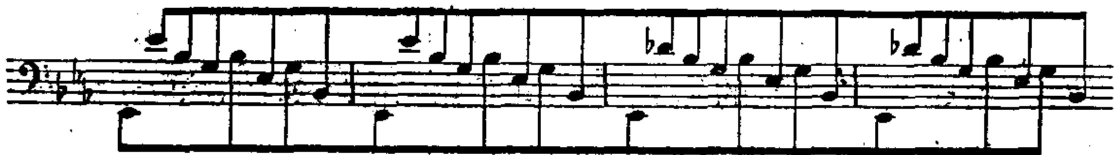


以上两个例子，都是根据乐谱中连线的提示，来帮助我们分析的。也有这种情况，它并没有连线，但其中还存在着对位的因素。

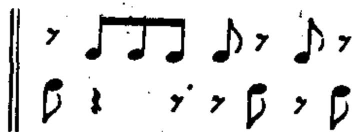
如：（第四组曲，前奏曲，开始部分）



在这种情况下，我们尽可能根据和声、旋律线条来进行分析。假如把这一个例子分析成下面这一式样，当然也未尝不可，但从和声的声部进行来看，就不如前面一种合理：



这一例子，其实也是一种节奏对位，这样一种有规律的节奏，一直贯穿于这首前奏曲的大部分篇幅中，形成前奏曲本身的风格。因此，我们在分析乐谱时，要着眼整体，把握风格，找出一些带有规律性的东西。这也是很重要的。



一般说来，同时运动的两个声部，总有主次之分，在演奏的音量控制上，应当首先考虑到主要声部和次要声部的区别；如果是演奏有持续音的复调时，那么持续音声部，也应当让位于旋律声部。最不可取的是，不分声部，不分主次地按着一个个音符“死拉”，那是不会奏出什么艺术效果的。

④ 关于第五组曲的调音：巴赫在创作第五组曲时，设计的调音与平常不同：它将第一弦从A降到G，凡是高于的音都用这根弦奏出。巴赫这样做的目的，是为了取得所需要的音色。改变调音以后，使G以上的音区音色更接近于古大提琴的效果，十分柔美，富有感情的振动。如果不改变调音，是难以取得这样效果的。这样做了对演奏也带来某些方便。从这里我们也可以看到巴赫在创作上的灵活与智慧。

⑤ 关于第六组曲：这首组曲原是为五根弦的所谓“华丽中提琴”而写的。这种琴长80厘米，不是象大提琴那么竖着演奏，而是用手腕支持，象中提琴那样演奏。这种华丽中提琴由于在A弦上加了一根E弦，巴赫充分利用这根弦的特点来写作，使高音比普通大提琴更有华丽的色彩，高音的走句很容易演奏，这种“华丽中提琴”是巴赫创造的。这首组曲比其他五首更有华彩，规模很大。现在这种“华丽中提琴”已没有了，都改用大提琴演奏。由于乐器性能的差别，演奏时比其它五首困难一些，因此演奏的机会也较少，但是它的音乐是杰出的。

作为一种独奏乐器，大提琴比小提琴要晚出世两个世纪，在巴赫那个时代，小提琴独奏曲早已出世了，但大提琴还没有成为一种独立的乐器，只在乐队中起辅助的低音作用。在德国独奏曲是没有的。当时法国和意大利出现了一些大提琴演奏家，也发明了新的演奏法。巴赫在当时正是听了著名的大提琴家阿贝

尔(Abel)的精彩演奏后，激发了灵感，写了这六首大提琴组曲，这虽然不是欧洲第一部大提琴独奏曲，但在德国却是第一次出现。从此，大提琴曲不断问世，以至大提琴协奏曲与小提琴协奏曲达到并驾齐驱的地位。巴赫的六首大提琴组曲，在大提琴发展史上是有重要意义的。因此，国外有人评价这六首大提琴组曲是“大提琴音乐的旧约”。我们今天演奏它，对了解和理解十八、十九世纪大提琴音乐的发展是很有裨益的。

解放后来我国讲学的大提琴家的讲学记录

（按来华日期先后编排）

苏联大提琴家瓦吉姆·契尔沃夫的讲话

(Вачем Черфов)

(一九五七年于中央音乐学院)

作为一个大提琴教师，不仅应该帮助学生掌握熟练的演奏技巧，而且要使学生善于分析作品的内容和风格，从而形成正确的美学观点，培养优良的艺术兴趣以及全面发展学生的音乐文化修养。用什么方法才能达到这个目的呢？首先应注意必须从学生最初学习阶段起就正确地加以引导，使他们创造性地对待自己的学习，明确他们所要达到的艺术目的，这样学生就既能获得演奏能力，又能理解音乐艺术的那些重要组成部分，如乐句处理、力度等等。为了使学生更多地熟悉音乐，让他们旁听其他学生上课，出席各种专业性的音乐会是很重要的。经常有这种现象：出席大提琴音乐会的主要是大提琴演奏者，也可能有少数的小提琴演奏者，而钢琴家和声乐家则很少参加；相反地钢琴家和声乐家的音乐会，也很少看到大提琴和小提琴的演奏者，这种情况是不正常的。应该说全面地发展我们的音乐修养，这是非常重要的。对于我们大提琴演奏者来说，特别重要的是参加小提琴和声乐的音乐会，因为大提琴与这两者之间的联系特别密切。我们时常说：用乐器歌唱吧！为了达到这个目的，应该先有

一个正确的概念。什么才是真正的歌唱？这只有在一些演奏家的音乐会上才能感受到，比听唱片要更直接些。这种感受是要逐渐积累起来的，经过长期的影响一定会对我们的专业发生作用。记得我们苏联音乐学院里有一位同志很有才干，但是他没有获得出色的成就。他完成了教师教导他的一切，但他没有被列入"卓越才能"，后来他经常去参加音乐会，几年之后他的演奏却发生了质的飞跃，在音乐感方面甚至超过了以前那些被认为是"卓越才能"的人。毫无疑问，这是出席音乐会所带来的好处。

在初学阶段，教师必须使学生养成能批判地对待他所看到、听到以及自己所做的一切。教师为学生揭示一首乐曲的内容及其特点，大提琴的各种表现性能和技巧问题，然后要求学生高质量地、富有表现力地演奏。无论是教师还是学生都不应满足于质量低劣的发音、不好的音准和粗枝大叶的演奏。教师还要提倡学生对自己专业钻研的兴趣，促使学生富于创造性地幻想和善于探索音乐的艺术形象——所有这一切都会大大地推进有成效的学习。

由于教师面前摆着这样一些任务，他们应该具备怎样的条件呢？首先他必须具有演奏家那样高度的演奏水平，应完全理解所有的演奏技术问题。如何获得各种技术手法？如何处理和运用这些技术手法？等等。换句话说，就是如何使学生获得高质量的演奏。但也有一些教师他本人不是优秀的演奏家，而是以渊博的知识和丰富的实际经验从事教学，他们也能教出一些好学生，但这种情况毕竟是少数。为了能很好地给学生解释某种演奏手法，教师本身应完全掌握这种手法并能找出练好它的有效途径。一个教师如能经常给学生作示范演奏，必能大大地加速与改善学生对自己课题的理解。

但是也有这样的老师：他只是限于示范，经常只说"象我这

样演奏就好了”，而不作深入地讲解与分析掌握某种技术手法的途径。我过去曾跟一位大提琴家学习，他在课堂上表现得很多，我们竭力模仿他的演奏，力求优美的发音、有表现力的力度变化等等。然而由于他对自己的示范演奏从不加任何说明，因此我们始终不会去独立分析乐曲，事实上我们只是盲目地跟随他，后来化了很大的力气才弥补了这方面的缺陷。

所以示范教学是一种语言的补充，是举例说明的一种方法，这样的示范教学就具有重大的积极意义。用言语来说清楚某种技术手法往往是比较困难的，要使学生理解、掌握这种手法，让他们看看、听听应得到怎样的效果，这能使学生得到很大的教益。

高度的音乐文化修养是教师必须掌握的第二个条件。在教学过程中，教师必须经常关怀学生的音乐发展。为了给学生正确地讲解音乐作品的内容和风格，鼓励学生创造性的想象等等，教师自己必须先要能透彻地了解他所要给学生解释的知识。只有这样，他的讲解才能是准确、明了的。教师要善于正确地解答学生提出的各种问题，主科教师是学生的主要指导教师，所以学生会把问题都拿去找自己的主科教师寻求解答，这是很自然的。如果教师不能令人信服地完成这个任务，那就会降低学生对老师的信任，这说明不称职。所以教师应该尽力做到不使学生的疑难问题未得到解决而离开教室。

第三个条件是教师必须掌握以知识与实际经验为基础的教学上的直观。例如确定一个学生的音乐才能时，它始终是以听觉、节奏感、音乐记忆力、协调的动作、生理机能等条件为基础的。当然要预测一个从未学过乐器的孩子，判断他的真正能力是不容易的。这时，知识与实际经验的直观去判断一个新生的实际的潜在能力就显得很重要了。当你听自己的学生演奏，给他指出一些缺点以及改正缺点的方法时，你可能想到“这孩子将

来发展到底会怎样？过两、三年甚至十年八年后他将怎样？”这个问题的答案是决定于对学生潜在能力的准确估计，同时也决定于在整个教学过程中你选择什么教材。要善于洞察学生的心理，正确判断学生的个性，即所谓他心理与生理上的特点。每个人都有自己独特的个性，有人非常灵活、热情、生气勃勃；也有人比较沉着、平静、稳重。有的学生很细心、认真；而有的则急躁、易发怒。有的勤奋、好学，有的则懒散成性。教师必须在学生整个发展过程中研究学生的性格特征。因为人是不断地变化、发展的。教师要随时因势利导，正确处理与学生的关系，了解在什么情况下应该责备学生，什么情况下又要鼓励学生。善于使用奖惩这一强大武器。

努力寻找与学生之间的“共同语言”，对教师来讲也具有重大意义。只有在很好地理解学生的心理与思考方法的前提下，才能找到这种“语言”。我曾旁听过杰出的斯托里亚尔斯基教授的课堂教学，他特别是在对初学的学生上获得非凡的成就。每当给学生解释乐曲的内容时，他常采用简单、生动的象征性语汇给学生描绘他们在生活中所熟悉的情景，这使学生产生了富于感情的、结合音乐作品的联想，学生竭力用琴声把这些联想表现出来，使演奏更有理解力和表现力。在他们的演奏中出现了鲜明的力度变化，更富于表情的音响效果和准确的节奏。这位教授顺便也讲了演奏技术的各种要素——如何握弓、运弓、按弦、换把等等。学生逐步形成以创造性态度对待演奏和运用那些为表现乐曲的音乐形象所必须掌握的技术手段。

教师还必须善于组织学生，使他们具有良好的纪律、准时的作息制度，培养学生对自己专业的责任感，同志间的友谊关系等等。教师不仅要注意学生在主科上直接出现的某些错误，还要帮助他们去克服其他的一些坏习惯，如粗枝大叶、散漫松懈、不

会安排自己的学习日程、思想不集中等等。假如不及时克服这些缺点，必然会损害学生未来的学习、工作和生活。所以教师一定要全面地关心学生，了解他们的兴趣所在，怎样消磨课余的时间。有的学生化很多时间练琴，但精力和时间支配得不恰当，所以得不到满意的效果。在这些方面教师都要正确地去指导学生，让他们充满信心地、卓有成效地去学习和生活。

在教学中把艺术思想和技术发展两者结合起来，这也是教师的一个重要任务。过去我有一个学生，他在技术方面进展很快，但我发现他从不演奏艺术性的乐曲，而只是借助于音阶和练习曲来发展他的技术。后来经了解他过去的教师就是这样片面强调的："有了好的技术，拉什么样的乐曲都不会困难。"对这样的学生给我带来了许多困难，首先是他的一般音乐素质太差了，他甚至连乐句、力度变化等最简单的概念都不懂，对为体现音乐艺术时所采用的各种演奏手法全不了解，他只会机械地运弓和换把，对于我通常所要求的根据乐曲的艺术要求而采用的各种技术手段他全然无知。当然也有相反的情况，教师只强调音乐表现，而忽视技巧的发展，结果尽管学生能很好地分析作品的音乐内容、掌握作品的风格、乐句的处理等等，但由于他技巧不行，还是不能达到较高的演奏水平。以上两种极端现象是教学中绝不允许的。因此教师必须力求使学生得到全面的发展，即在音乐上和技术上的发展同时并进。

我们的结论就是：教师的重大紧要的任务是在于不断发展学生的音乐素质、创造性的独立自主精神以及健康的个人特性；与此同时教师又必须竭力帮助学生发展正确的技术能力。这两方面的任务完成就意味着学生的艺术思想与技术发展的结合。

长春电影乐团刘正琰整理

法国大提琴家保尔·托特里教授在全国各院校大提琴教师座谈会上的讲话

(Paul Tortelier)

(一九八〇年十月十五日于中央音乐学院)

编者按： 法国大提琴家保尔·托特里教授，根据中法文化协定于一九八〇年九月二十一日至十月二十日在北京中央音乐学院讲学并举行音乐会。现整理他的两篇讲学资料，供参考。

问：请谈一谈世界各国大提琴流派的历史和现状。

托特里教授讲： 关于世界各国大提琴流派，从古典讲起是欧洲、俄国和美国，但是现代的大提琴学派主要是法国和苏联两派。美国也有一派，都是一些流亡过去的波兰人、匈牙利人和其它国家的人，这不算是纯粹的一个流派，但也是一派。

法国流派追溯到拿破仑时代的代表人物是杜波特和塞尔威，意大利有博克里尼和皮阿蒂，德国有伦勃和克林格尔。音乐在西欧有四百年历史，俄国要稍晚一点，大约一百二十年历史，他们有一个达维多夫。我以上所讲的都是作曲家兼大提琴演奏家。

法国近五十年来有：赫京、玛莱歇尔、福尼埃、纳瓦拉、让·

德隆和我本人共六人。他们在全世界巡回演出，有很大影响。纳瓦拉教授在维也纳音乐院任教，第一次世界性音乐会一九三二年由他主持在维也纳召开，第二次音乐会也是由法国人主持的，说明了法国学派在世界的影响。

十七、十八世纪意大利的音乐家们在世界上占了统治地位，可是在博克里尼、维拉契尼、洛考泰利之后，他们现在已没有世界知名的大提琴家了。

俄国从达维多夫开始，又出现了皮亚蒂戈尔斯基、罗斯特罗波维奇和夏弗朗等四位名人，他们有二亿多人口，才四位名家，可是法国只有五千万人口，却出了六个。

德国学派有伦勃和克林格尔，他们是贝多芬时代的人。美国现在有三个著名的大提琴家：罗斯、阿列克赛尼扬(原籍俄国阿尔美尼亚人)、斯塔克。

还要提到捷克的波泊尔，他和卡萨尔斯是同时代人，他写了一些非常好的乐曲，他写的四十首练习曲，无论从音乐到技巧都是很好的。

最后要讲一讲卡萨尔斯，他是个特殊的人物，出生在西班牙。他不仅是演奏家，还是作曲家。在大提琴演奏上他作了不少改革。在他之前一百年间，演奏上总是沿袭过去的一套，没有什么变化。在左手指法上经常用一些很不好的滑指，这也说明卡萨尔斯所处时代是浪漫主义到了走下坡路的阶段。卡萨尔斯用了十年时间研究巴赫组曲，最后定下了自己的指法和弓法。在他之前没有一个大提琴家完整地演奏过巴赫的六首组曲。卡萨尔斯很少用滑指，用他自己独创的方法演奏巴赫组曲，出现了新的效果。卡萨尔斯的朋友阿列克赛尼扬把这些方法带到了美国，并继续有所发展。卡萨尔斯是拉丁语系人，从渊源来讲，是从法国、意大利引伸过去的。他是道地的法国学派，他是农民的

儿子，手很粗壮，但很灵活。德国和法国学派从左手来说是很相似的，从卡萨尔斯以后，全世界都逐步接受了他的演奏指法。但是在右手运弓上德国和法国差别就很大，主要是运弓的速度问题。卡萨尔斯总爱说拉琴的人弓的速度要处理好，反应要快，不能有沉重感，沉重就不美了，应该轻巧而富有弹性。法国也属拉丁语系，法国人性格爽朗，表情细腻，他们拉琴是把各部分肌肉都调动起来。不仅手指灵活，手腕的调节也很重要，全靠反应快，而不是靠力气。德国人属日耳曼语系，他们的手刚劲有力，我觉得他们大臂用得太多，给人感觉太沉重了。我不是在攻击他们，德国有最伟大的音乐家巴赫。

我们的任务都是为了使人们有美的享受，艺术家则更要提倡美，创造美，对美要非常敏感，不能有沉重感。音乐家更多地是反映感情，而音乐是比较抽象的。在课堂上我发现你们对美是很敏感的，要记住最重要的是有力但不沉重这一准则。

法国人演奏巴赫组曲比德国人要好，我之所以有资格这样讲，因为我所录制的六首巴赫组曲，德国的评论家们认为演奏得是最好的。我在德国北部教过六年音乐，那里的教授们也认为我对巴赫组曲的演奏是最好的。（保尔·托特里教授演奏的巴赫组曲曾获得德国评论界颁发的奖状——编者注）

问：请评论我们中国大提琴水平的现状，如何向世界水平去努力。

答：请你们不要谨小慎微，更不要妄自菲薄，你们不要老想着自己的水平低人一等，应该说只是落后一点。当然在艺术上是无法用时间来计算的。我认为中国人民特有的感情和气质是非常重要的。

要发展上去我建议首先是抓节奏，欧洲音乐的节奏感非常重要。中国音乐也非常完美，但大提琴主要是演奏欧洲的音乐。

我想应该从六岁开始就学视唱、练耳。我在童年时期就有四个老师，有教视唱的，钢琴的，听写记谱的，真是得天独厚。

你们的学生对音准的感觉还是好的，差的是节奏，有时可以借用节拍机来帮助。我认为 12 岁一 18 岁的学生，一天能练四小时琴就可以了，多了反而效果不好。练琴时要集中精力，每天都要练手指练习，我的老师斐雅尔的练习曲是很好的。要多练左手的 3、4 指，琴马的高度也很重要，弦在指板上要很合适。左手手指在指板上方先收缩起，为的是更有力地按下去，练手指的弹力就象钢琴的小锤似的，抬起和放下，两个方向都要练。有一些学生协奏曲，对练技术是很好的，如伦勃的第二协奏曲。

在演奏乐曲时尽量要求完整，不要为一、二个音没拉好而停下来。要有个目标，完整地拉完一段，然后再回过头去纠正。音乐是个整体，是连续不断的。要象画家设计画面一样，对它的长度、高度、深度进行精心安排。对旋律的感觉也是很重要的，应该加强训练，不仅要听到旋律，还要听到整个乐队的效果，对和声、织体、曲式都有一定的见解和分析。

托特里教授最后具体讲解了舒柏特《阿帕吉昂纳奏鸣曲》的乐句与和声的结构，带领大家一起用两个声部来演唱后，结束了这次座谈会。

宗柏一九八一年四月整理编写

谈巴赫六首组曲的演奏艺术
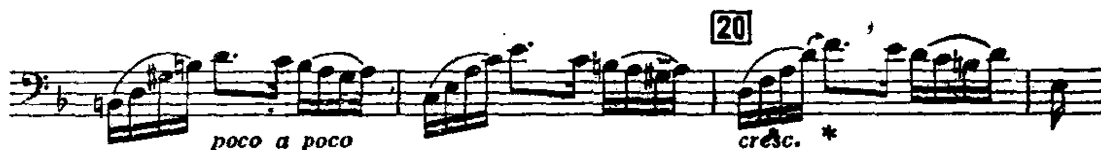
“巴赫”这个字的德文意思是“小溪”，他的第一组曲前奏曲就好似溪水活泼的奔流，泛着柔和的涟漪，从第一把位平静地开始，流过幽静的河岸，岸边有绿色的草丛与美丽的鲜花。旋律在进行中间有时似乎有些犹豫，迂回曲折，寻找出路。最后终于汇集成奔腾的大河，欢腾地流向大海。

第二组曲是小调性质的，它的前奏曲反映了作曲家内心的思索，情绪低沉一些，在调性与节奏类型方面均与第一及第三组曲形成鲜明的对比。演奏时要注意旋律的线条起伏，要象鸟儿在空中飞行那样，有上升、下降、滑行等飞翔的感觉，我喜欢用鸟儿的飞翔动作来比喻音乐的旋律进行，因为它们在感觉上很相似。鸟儿还会唱歌，旋律也要由衷地歌唱。第1小节前三个音不要断开，用第四把位指法较好：



不要出现连续的滑音。在过去，人们演奏时喜欢用许多滑音，伤感的气味很浓，这是资本主义后期的流行习气。表情应该力求简单朴实，不要去寻求太复杂的东西。要特别注意那些敏感的音，注意调性的特点，注意导音解决到主音的强烈的倾向性，我

们法国人称这些敏感的音为“多情的音”，要象对待婴儿那样温柔而小心地对待它们。第 20 小节的“F”可以用一次滑音，以强调旋律的局部的高潮：



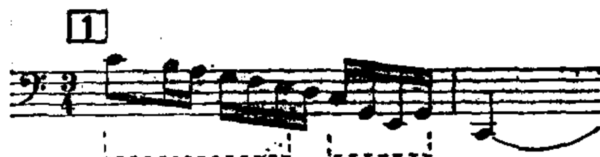
从 21 小节至 24 小节每拍的第一个音符要多强调一些，它们是旋律中的主要音，要象支柱一样支撑起整座房子：



这些主要音自己连接成一个声部，要很自然。这是复调音乐很重要的特点之一。后面转向 g 小调，调性变化的感觉要交待清楚。
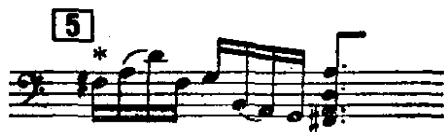
第三组曲前奏曲是大海的形象，与第一组曲的性质互相联系，但是比第一组曲的前奏曲气势更宏伟、宽广而且深厚。要掌握好内在的节奏感。旋律作音阶式前进时左手换把动作要稳定，作一些渐强。演奏不对称弓法时弓的位置分配要预先安排好，高潮部分用拇指把位指法更好些。结尾处是阳光闪耀着的浩瀚大海的全景。

第三组曲的阿列曼德舞曲是用前奏的前六个音为基础发展得来的。



要演奏出舞曲的特点。阿列曼德舞曲的性质比库朗特舞曲稍持

重一些，慢一些，它是 4/4 拍节奏(而库朗特舞曲是 3/4 拍节奏)。第 5 小节第一个音是敏感音，色彩的变化由它开始，就象它是阳光，音乐的动人之处在这类地方常常能得到极好的体现：
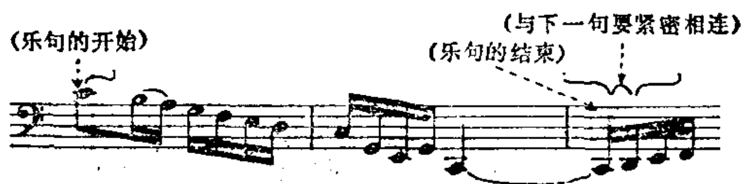


库朗特也是舞曲，是法文“奔跑”的意思。它是以前奏曲第一小节第三拍的四个音为基础发展出来的。库朗特是法国舞曲，应该演奏得轻松一些，有人处理得太沉重而且慢，就象德国舞曲。太快又象意大利舞曲了。要快慢适中而且轻松一些，才有法国舞曲的风格。

第三组曲的布列舞曲表现了有如家庭的庆祝舞会的情景。它是那样的生动活泼，好似天真的孩儿在微笑中欢乐地跳跃。

巴赫第一、二组曲中有小步舞曲，第三、四组曲有布列舞曲，第五、六组曲有加伏特舞曲。这些都是法国自路易十四以来宫廷里经常演奏的舞曲(包括阿列曼德、库朗特、萨拉班德与基格舞曲)。加伏特舞曲比布列舞曲慢一些，它们都是二拍子节奏的舞曲，小步舞曲是三拍子节奏。

建议你们在乐谱上做些分析工作，在每一个乐句的第一个及最末一个音符上面用铅笔写出标记来，在应该呼吸处标上“，”号。例如：



复调的声部进行可分为：∥同向上行，⑊同向下行，⋜反向进行，⋝上声部平行下声部下行、∠上声部上行下声部平行等等（还
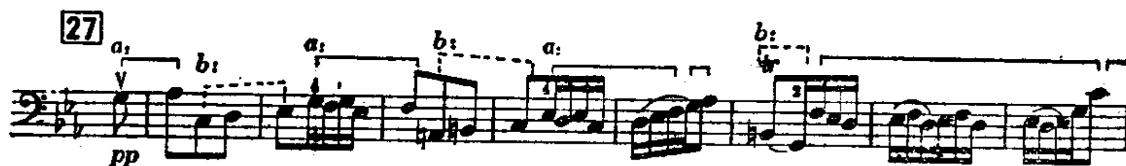
有多声部进行等格式)。巴赫的作品象建造一幢房屋，结构严谨而又复杂，应该作认真的分析。还可以自己创造一些适当的标记。

第四组曲的前奏曲表现了“山峦”的形象。巴赫所处的时代大提琴还未曾使用拇指把位，所以音域较窄，但是巴赫在有限的音域里还是写出了这首具有非常丰富的层次感与鲜明表现力的作品。

第五组曲与第二组曲有内在的联系，它们都是小调性的。只是后一首前奏曲比前一首前奏曲更带有深刻、严肃而又痛苦的感情。在这首前奏曲中巴赫使用了不协和音，他用严峻而阴郁的色彩表现了内心的痛苦，这是当时德国黑暗的悲惨现实和他个人生活中不幸经历的反映。他有十七个孩子，未成年即夭折了不少。巴赫信教，他在宗教信仰中找到光明与信心。这样的心情被充分地体现在第五组曲的前奏曲中。我们在演奏第五组曲的前奏曲时速度不能太慢。巴赫生活的时代还没有节拍机，我们只依据乐曲的性质去找到比较准确和恰当的速度。每小节应该打四拍，不要打八拍，那样演奏的话，节奏规律的内在感觉就不对了。旋律作音阶式上行时要稍微紧凑一些，以强调向前发展的趋势。旋律不要断断续续的，要注意长的乐句的完整性。如果在演奏时太多注意每一个音，就好象看东西时距离太近，反而看不清它的全貌。节奏的“适度感”很重要，太快太慢都不好，音乐的内在规律要象钟摆动那样始终如一，象地球转动那样没有停息的时候，演奏巴赫的作品特别要注意这一点。我在此要非常强调节奏的重要性，中国语言的节奏感与西方不同，不能用中国的语言的节奏规律来理解西方音乐。
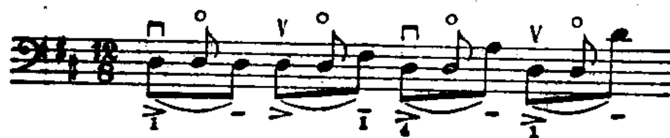
第 27 小节就象是两把大提琴在演奏，这是巴赫作品常有的特点。第一把大提琴演奏的第一声部是在明亮处，好象早晨五

点钟，在宁静的晨曦里，太阳刚刚放射出它的第一线光芒。第二声部是在暗处，好象昏暗的街道上还杳无人迹，然后汽车逐渐多起来……行人熙熙攘攘，开始了一天繁忙的生活：



我更喜欢的想象是"创世纪"；由混沌初期的第一个细胞分裂为二，再分裂为四……直至现在的万千世界，生活在不断向前发展，人类不断繁衍，这就是生活！我不信上帝，我是马克思主义者，巴赫是信上帝的，他那个时代还没有马克思。我尊重他的信仰，他的心里有一个创世纪的神。要从这样的角度来理解他的作品。这首前奏曲结束在C大调，好象是从阴暗处突然来到灿烂耀眼的阳光下，心中充满了光明和信心。这就是这首前奏曲所要表达的内容。

第六组曲的前奏曲曾有人称它为"钟声"，我认为这是比较恰当的比喻，它所显示的景象有如用巨石建成的宏伟教堂，有许多声音宏亮的大钟。（巴赫在教堂工作了大约二十五年，这样的情景他是最熟悉和热爱的。）演奏它首先要理解它的性质，如果拉得太轻太快就象是蝴蝶纷飞，虽然听起来熟练，也有一定效果，但这不符合巴赫的原意。教堂是用大石块建造起来的，宏亮而动人的钟声在它的上空回响，乐曲高潮部分就象是整座教堂被浑厚而激动人心地齐鸣的钟声举起，升向天空。



用全弓演奏。

全弓的正确分配应该是第一个八分音符占全弓的 3/6，第二个

八分音符占1/6，第三个八分音符占2/6：每三个音的第一与第三个音都有重音，音头要清楚，上弓与下弓每三个音的发音质量都要很好，这样演奏出来的效果就很激动人心了。也可以将这三个音理解为三口钟发出的不同声音：第一个音是大钟，它的声音传得很远，能从这个村庄传到另一个村庄；第二个钟较小；第三个是中号的钟的声音。这样的钟声齐鸣，由近及远的景象是非常壮观的（用一小节f，一小节p交替的力度变化来表现）。如果学生一时掌握不好三个不等分的分配全弓的运弓办法，也可以先用每个音平均占全弓的1/3的办法来练习，先规规矩矩地拉这样的全弓，每个音都要有共鸣，使声音连续不断。左右两手要配合好。调性感觉要清楚。

这首组曲是为“Viola”写的，这是五条弦的近似现代大提琴的乐器，定音为：C、G、D、A、E，它的声音不如现在的大提琴响亮，在历史发展过程中被逐渐淘汰了。这首前奏曲在用五条弦的乐器演奏时，指法是很方便的，现在移到四条弦上来，有些段落的指法必须作相应的改变，我们应该在选用较方便的指法的同时，还尽量注意到保持巴赫作品的原意。例如第23小节，如果在五条弦的乐器上演奏，用E与A弦（第四把位），①指法很方便，与主题表现“钟声”的手法是一致的：

23 D E D—E D—E D—E

G D G—D G—D G—D G—D A D—A — D—

现在，在四条弦的大提琴上演奏这一句，就比较困难了，只能用D、G两条弦演奏，见上面谱②，此种指法的优点是能较好地保持两个声部各自不同的音色，因而能较好地表现不同的“钟声”的效果，但是，因为它使用了特殊的伸指法，需要有较大的手的

人才能演奏。一般人手不够大，就只好用③指法(写在第24小节上)，它的优点是不用特殊的伸指指法，缺点是未能保持两个声部各自不同的音色，因而表现不同的“钟声”的效果就差一些。这样的例子在其他段落还有。

对巴赫六首组曲也可以作别种类型的想象与解释，但必须注意它们内在逻辑的统一性，又要各有明显的区别，每首组曲的形象及处理不能重复。

宋涛根据保尔·托特里
教授听课笔记整理
一九八〇年十二月

保尔·托特里在中国的日子里

“我愿为中国做我能做到的一切！”

大厅里响起热烈的掌声，世界著名的法国大提琴家托特里教授正在接受中央音乐学院副院长吴祖强授予他的“名誉教授证书”。吴祖强说：“您是我院第一位获得名誉教授称号的外国艺术家，我们为此很高兴。希望您对我院的建设继续给予帮助。”

托特里教授深为感动，他激动地说：“我终生要为贵学院的建设作出贡献！”

这是托特里教授的肺腑之言。一九八〇年，他在中央音乐学院讲学一个月，每天都是在繁忙、辛勤中度过，清早就起来练琴，接着为学生上课，为我国大提琴专业人员讲学，进行交流示范演出，日程排得满满的。他很少去参观游览，他说：“我来，主要是为了工作。”人们担心他的负担太重了，他却说：“我愿为中国做我能做到的一切！”

遐迩闻名的音乐家

保尔·托特里教授生于一九一四年，六岁开始学习演奏大

提琴，十岁入巴黎音乐学院，是著名的斐雅尔教授的得意门生。一九三〇年因学习成绩优异获一等奖，一九三五年获作曲一等奖。十六岁毕业时初次登台便崭露头角，获得极大成功。

以后，他不断与世界闻名的交响乐团合作演出，还应邀到著名乐团担任首席大提琴并兼任许多著名音乐学院的教授。同时，他又是一位出色的乐队指挥和作曲家，著有很多优秀的弦乐、键盘乐和交响乐作品。他还对大提琴演奏技术进行了许多革新，做出了独特的贡献。无论是他的艺术水平、演奏技巧，还是他的教学经验，都是世界第一流的。这一切，使他成为“当代的一位伟大的大提琴家。”

由于在大提琴艺术上的卓越成就，他不仅多次获奖，而且曾荣获许多荣誉称号，如牛津大学名誉博士、阿斯顿（伯明翰）大学名誉博士、莱斯特大学名誉博士、伦敦皇家科学院院士等等。

托特里对巴赫的音乐作品研究有素，无怪乎法国《费加罗报》在评论保尔·托特里教授的演出时说：“我们‘重新见到了巴赫’，‘那是不朽的音乐之父巴赫发出的声音！’‘托特里就是巴赫。’”

“一次破例”

保尔·托特里教授来华讲学的消息一传开，全国二十四所音乐院校、艺术院校都推选代表来京听课，不少人从各大城市和边疆地区专程赶来。他们求知欲之强烈，态度之诚恳，使托特里教授深为感动。他说：“我已经不搞教学，专事作曲和演奏了，到中国来教学，是一次破例。”

在讲学中，托特里教授不仅介绍了世界各国大提琴流派的历史和现状。还详细介绍了各国有代表性的大提琴家。

四 个 感 谢

保尔·托特里教授说:“中国之行是我一生中最有意义的一次旅行。和中国音乐家在一起，觉得互相了解，存在诚挚的友谊。”他还说:“我对中国抱有希望，西方的文化有堕落的趋势，而中国可以使西方音乐重新兴起。中国人有信念，富于感情，这是成为大艺术家所应具有的品质。”

他表示一生中最崇拜的人只有两个，一个是贝多芬，另一个是毛泽东。“有了毛泽东，中国人民才站了起来。”

他还深情地说:“我有四个感谢，一要感谢意大利人沙罗，是他发明了大提琴;二要感谢贝多芬，他使我爱上了音乐;三要感谢毛泽东;四要感谢中央音乐学院的师生。没有这四个方面，我不可能和你们聚会在一起。”

保尔·托特里教授还多次嘱咐中国朋友说:“中国切忌进口坏的音乐，即西方的部分流行音乐。我深信，中国即使大力发展经济，也不会象西方那样把艺术变为商品。”“在西方，音乐已经商业化，不健康的流行音乐泛滥成灾，对青年毒害很深。不要进口这种音乐，它根本不是美的享受。”

这些话，正象托特里的悠扬美妙的大提琴演奏那样，深切地感动着、激励着中国音乐界的青年一代。

(宗　柏)

此文原载八二年第三期《文化交流》杂志
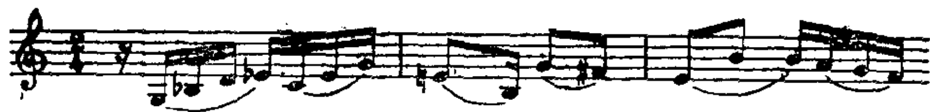
欧洲大提琴音乐语言的特性

编者按：本文作者李明恒同志系河南师范大学艺术系的大提琴教师。这是他在听保尔·托特里教授讲学之后所写的心得体会。

世界著名大提琴演奏家保尔·托特里教授来我国讲学已有两次了。通过两次听课，使我深受教益；给我印象特别深刻的有两个方面：一是托特里教授对于欧洲大提琴音乐语言的理解与掌握极为准确娴熟，二是和这种音乐语言相适应的运弓技巧极为精湛高超。

音乐语言问题当然是个复杂的问题，仅从演奏的角度出发，我认为欧洲的大提琴音乐语言有两个特性，即动力性和雕塑性。

所谓动力性就是欧洲的大提琴音乐语言往往带有较为明显的激动情绪，在多数情况下，不同于我们民族的某些古典音乐中的那种幽静、安闲的艺术构思。就拿托特里教授此次给学生上的课题之一——哈恰图良的大提琴协奏曲来说：



乐曲的旋律进行充满了生气，使人感到一种运动着的积极向上
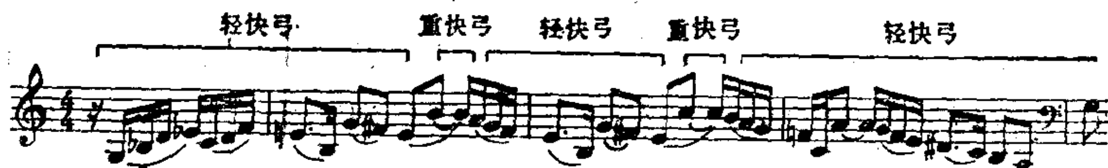
的力量。它既可以象征蓬勃生长的生物，也可以象征社会飞跃发展的迅速生活节奏。这和反映文人雅士在园林中欣赏良辰美景，心情绝对悠闲的音乐是不相同的。当然，在欧洲的大提琴音乐中，也有表现沉思的音乐语言，但它有时是在具有动力性的结构之中作为对比而存在的。多数情况下，在短暂的平静之后，接着就有包含某种动力性的音乐出现，德沃夏克《b小调大提琴协奏曲》的第二乐章就是这方面的例子。难怪当有同志用大提琴给托特里教授演奏我们民族的传统乐曲，他感到不大习惯，总觉得平板了些，这说明习惯了欧洲音乐语言的托特里教授，对我们民族音乐的语言特点还没有来得及了解，因而也就感到和他自己所熟悉的音乐语言有些格格不入。所以我们学习欧洲的音乐也象欧洲人学习我们民族音乐一样，都有一个了解和掌握的过程。

欧洲大提琴音乐的第二个特点是它在音乐表现上的雕塑性。这一点托特里教授在讲学时已经明确指出，具体地说，就是在演奏的音色和力度方面要有强烈的明暗和强弱的对比。

应该指出：动力性是欧洲大提琴音乐最本质的方面，而雕塑性则是表现这种音乐的手段。雕塑性又可称为立体感，立体感是为了使这种动力性更具有真实性，因而也就更具有感人的力量。比如用音乐表现海浪，一个浪头从远方掀起，声音由远而近，音色由模糊朦胧而逐渐清晰逼人，接着这个浪头消失，下一个浪头又从远处滚滚而来。哈恰图良协奏曲的开始部分，正是这种现象的写照。实际上欧洲音乐语言在总体结构上都表现这种现象。

欧洲大提琴音乐语言的特点，主要决定于音色的选用。根据我个人的观察，托特里教授在演奏时较多地选用了重快弓和轻快弓所形成的两类音色的对比。重快弓（略靠琴马的接触点）所奏出的音色是明亮而坚实的，轻快弓（略靠近指板的接触点）

所奏出的音色是暗淡而轻柔的。两种音色的对比显示出音乐的雕塑性，而两种快弓所具有的热情激动的效果则显示出音乐的动力性。托特里教授在演奏福雷的《悲歌》的开头两个乐句时，就采用了这两种弓法，而在上课时，示范演奏哈恰图良协奏曲的开始部分，他的弓法大体是这样安排的：



我们学生的演奏，相应之下使我感到有两个弱点：一是失之"平板"，二是"呆滞"。所谓平板，就是没有突出音乐的雕塑性，演奏时不注意根据音乐表现的需要进行音色的对比，一味追求"扎实"、"响亮"，反而造成既不扎实也不响亮的效果。所谓呆滞，就是没有突出音乐的动力性，在演奏时，不善于奏快弓。或者说，弓子走得不够通畅，因而所奏出的音乐也显得缺乏朝气。大家都已看到，托特里教授在运弓方面的通畅、开放，可以说是无与伦比的。那么我们学生的运弓为什么总感到有些沉重呢？我想，可能有两个问题须要我们认真思考研究，首先是在奏快一点的长弓时，只有重快弓，而无轻快弓。因为快和慢，轻和重都是相对而言，有时弓子压力略轻一点，走得快一点照样可以奏出较为响亮的声音，不过它不象重快弓那样坚实。然而，根据音乐语言雕塑性的特点，根本不需要每一个音都奏得那样坚实；所以适当选用一些轻快弓，对于克服平板、呆滞的弱点，无疑会有很大帮助。其次是怎样用好弓根，弓根部分由于过重，是造成运弓呆滞的根本原因，如果习惯于在奏弓根时，把弓子连同胳膊都放在弦上，弓子自然就走不动了。所以在运弓时，应该经常注意在弓根部分把弓子提起，以便用适当的压力接触琴弦。为了在弓根

部分经常把弓子提起，弓子就需要掌握在手里，不能让手和弓子一起“躺”在弦上，何况在奏某些跳弓时，更要加强手对弓子的控制，所以我认为弓子握在手里比只是扶住它，让它放在弦上可能要好得多。大家都会记得，托特里教授在第一次来我国讲学时，曾教过我们握弓的方法，他的五个手指对弓子的控制始终是很放松的。

托特里教授的讲学和演奏都给我们留下了极为深刻的印象，但也可能会有人认为他还有某些不足之处。我个人认为，他的不足属于流派问题，因为任何流派都是各有特色，不可能有无所不包的全能流派，红花以其骄艳绚丽而动人，白花以其高洁雅静而出众，如果是在一朵花里红白兼有，则只能见其杂。然而我们的不足，就目前说还属于水平问题，因此，我们应该认真向托特里教授学习，进一步掌握欧洲大提琴音乐语言的特点，提高我们的教学质量。

仓田澄子教学的基本特点

一九七二年六月，适逢中日邦交正常化十周年之际，日本女大提琴家仓田澄子女士应沈阳音乐学院邀请前来讲学并举行音乐会。在短暂的二十天中，她那亲切而真挚的友情，充满激情的演奏，认真而耐心的教学态度，给人们留下深刻的印象。今年八月，她再次来沈阳，将继续进行为期一年的讲学与演奏活动。

仓田澄子女士曾就学于日本桐朋学园大学，在著名大提琴家、指挥家斋藤秀雄教授班上学习，两次获日本"每日音乐"比赛奖。一九六四年留学法国巴黎音乐学院，在世界著名大提琴家保尔·托特里教授班上学习。一九六七年毕业于该院大提琴及室内乐专业，不久又赴西德埃森继续与在该地任教的保尔·托特里教授深造两年，深得教授的传授。在此期间，还曾与法国女演奏家们组成室内乐团，赴欧洲各地进行演出活动。一九六九年回日本后，除举行独奏音乐会以外，并与日本交响乐团、首都交响乐团、读卖新闻交响乐团、日本爱乐交响乐团、群众交响乐团等合作从事演出活动。近几年来还在东南亚各国进行独奏和室内乐的巡回演出。

仓田澄子女士在课堂上是按照她的老师保尔·托特里教授(也是我国中央音乐学院的名誉教授)的要求，从基础开始以右手的运弓技术为中心来讲课的，她用的第一本教材就是保尔·

托特里教授所著《我的演奏与教学》一书。

一、右手握弓的基本特点

仓田澄子很强调右手在发音中所起的作用。右手握弓的具体要求有以下几个方面。

(一)手指与弓的接触点

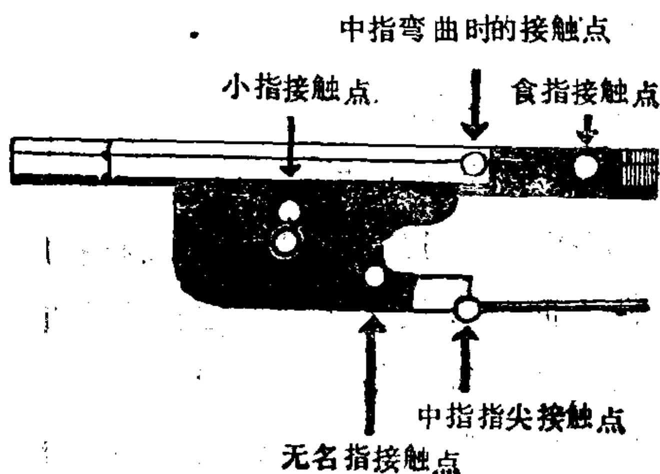
1．右手拇指成弯曲状，拇指与弓的接触点应放在弓的弓角上，指甲在弓杆一边。

2．中指指尖的一半放在金属圈上，另一半放在弓毛上，不仅接触金属圈和马尾，而且还要接触到弓杆，接触弓杆部要使第一关节成弧状而贴在弓杆上(见图)。

3．食指第一关节弯曲处，大体上成垂直状与弓杆接触。在食指与弓杆的接触点上要使第一与第二关节转动自如以取得所需要的力量(见图)。

4．无名指应当伸直放在弓毛箱上，并能触到它的整个凹面(见图)。

5．小指应当正好放在弓毛箱上小圆圈的上方(见图)。



（二）手指力量分配及相互之间的协调作用

在正确的位置时整个腕的自然重量能分配到手的各个部位，这样就使演奏者运弓自如，既可表现优美与灵巧的乐曲，又能表现气派很大、力度很强的乐曲。如精致而细腻地表现古典派乐曲，激情、歌唱的浪漫派乐曲，坚实的现代乐曲等。

要保持手指之间均等的距离，右手拇指要自然弯曲，手就能自然而又能拿住弓。特别是在拉上弓，演奏到弓根时，一种传递转换的力量，可以从食指转到中指、无名指、小指。食指持住弓防止弓滑向琴马，中指和拇指成环形，拇指推进弓杆，弓就能自由回转。无名指的动作，起到拉上弓时的推动作用。小指的活动对运弓有着很大的影响，对食指来说小指的反作用无论是拉强音的情况下或拉弱音直到最弱音的情况下，使音结实的发出来都是不可缺少的动作。因此小指必须保持轻松自如，不能紧张。

（三）拇指的作用与使用原则

握弓时由于拇指在后面，往往不被人们重视，造成的后果是很严重的。对于拇指的重要性及其所发挥的作用，要看到它和手的位置有关系，而且同时和肘也有关系。其使用原则有以下几点。

1．在拉上弓，开始时拇指必须经常保持弯曲状态，但弓运行到弓根时例外。

2．在换弓时，拇指总是要保持它的松软灵活性，第一关节处要保持易弯曲、柔顺的侧面动作。

3．拇指要放在弓根凹角处，很少的面积接触弓，如果拇指错误地放在弓杆下面，它就必然使肘过高而形成一种不好的姿势。即使是拇指放在正确的位置上，如果它很僵硬和过于直，其他手指也会僵硬，就会阻挠弓毛在弦上所承受的力量。如果拇指放到了错误的位置上，那么食指就将受到它的影响。

(四)右手握弓的准备练习

初学大提琴的学生,在握弓时往往为了拿住弓,手指使劲过大而紧张。实际上只要手能做到象要求那样的形状落在弓杆上就可以了。为了避免犯这样的错误,可以做下面的准备练习。

1. 先用左手拿弓,将弓根放在D弦上使弓毛平放在弦上。

2. 让右臂放松靠在身边。

3. 把右手放在弓根上方,使右手拇指离开留在旁边,使手指慢慢滑向弓根直到食指和小指到达接触点。仍保持拇指不接触弓杆,将中指和无名指放到弓的指定位置上。

4. 仍用左手协助右手握住弓,右手指第二关节弯曲将弓向自己的方向引动,然后手指伸开。这样练习多次,如果这个动作做对了,这时手指所有接触点就进入正确的位置了。

5. 这时把拇指放到它的正确位置上,然后左手离开弓子。这时就完成了握弓的准备练习。

二、右手运弓的基本特点

(一)右手运弓的手臂活动范围练习(无声练习)

1. 用左手拿住弓尖部位,把弓尖放在D弦上并使弓杆垂直于弦。

2. 用右手手指摸着弓杆,如同在轨道上移动那样做"上弓"、"下弓"的滑动。这样练习多次,使手臂与肘养成随同运行的习惯。在其他弦上也要做同样的练习,要注意弓杆必须与弦保持直角。

3. 弓在弦上有七种不同的角度(四根弦有四个角度及三种双弦的三个角度)。每个角度都有一个运弓的平面。

以上练习可以明确在右手运弓时,右手与臂、肘的活动范围

及相互协调动作的任务。

(二)右手运弓时的辅助作用

右手运弓时的辅助作用非常重要，往往被人们忽视。形成运弓时身体僵硬、右肩紧，力量不能到弓毛与弦的接触点上去，直接影响了发音质量。辅助作用有以下二种:

1．身体旋转支持右臂向外伸展，来支持右手运弓。特别是对个子小、手臂短的演奏者是非常必要的。仓田澄子女士就是采用这种办法来掌握保尔·托特里教授的演奏法的。

2．右臂、肘左右摆动的辅助作用。它是利用臂、肘的左右摆动来支持右手腕部的力来运弓的。特别是用中弓演奏分弓时其作用最为明显。在快速的换弓时也比较明显。

(三)右手运弓时的要求

1．当演奏从弓尖起的下弓时，一定要保持手形、腕部不要低，肘部不要高。当演奏到弓尖换弓时，是在依靠臂、肘的支持下，右手手腕开始演奏上弓。

2．当演奏弓根换弓的上弓时，一定要保持手形、肘部的支持下演奏到弓根。在腕部的支持下，利用手指传递转换的力量，能保持声音的质量从食指转到中指、无名指、小指。当力量转到小指时，弓子已到头了。这时在臂、肘的支持下，右手手腕开始演奏下弓。

3．短小的换弓以手掌和手指动作来配合完成。

(四)右手运弓的力点练习

1．在右手腕关节处画一个圆圈，把手放在桌子上，用左手食指间距一英寸指向右手腕的圆圈。

2．移动右手腕直到碰到左手食指指尖。

3．练习时要始终保持绝对的水平。多次反复练习这个动作。这就是上弓开始时手腕动作的力点。

4．现在可以在弦上运弓了。先用左手协助右手握弓，用中弓位置放在D弦上，不要用弓根位置。左手离开弓，用食指指向一英寸远的右手手腕关节圆圈处，然后右手手腕开始水平移动，直到圆圈接触到食指指尖。右手手腕不仅抵制左手食指的阻力，同时也推动了弓的运行。这样发出来的声音不但圆润宏亮而优美动听。

（五）训练右手运弓所采用的教材

仓田澄子女士采用了菲雅尔改编的关于弓法练习的《舍夫契克四十首变奏曲》一书为教材来训练运弓（她的老师保尔·托特里教授非常重视这本教材，他说他每天都要练习它一小时），用弓的不同部位来练习各种弓法，特别强调在弓根部位的练习。如用第一变奏曲练习弓根部位运弓：

变奏 1

Allegro ♩=116

f Fr. Fr. Fr. Fr. simile Fr. 下略

用第三变奏曲练习中弓部位强弱对比的运弓：

变奏 3

Allegro ♩=138

f M. p M. M. M. f simile p f p M. Fr. f 下略

用第六变奏曲练习中弓部位的强弱对比及如何突出重音的运弓：

变奏 6

Allegro ♩=132

f M. p M. f 下略

用第五和第七变奏曲练习全弓、休止符、短音符如何触弦的运弓：

变奏 5
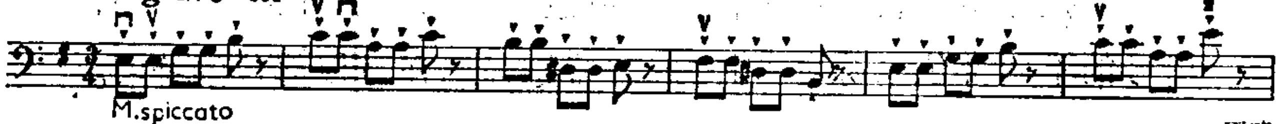


变奏 7



用第二、第十、第十三和第三十四变奏曲练习中弓部位跳弓和弓根部位跳弓。

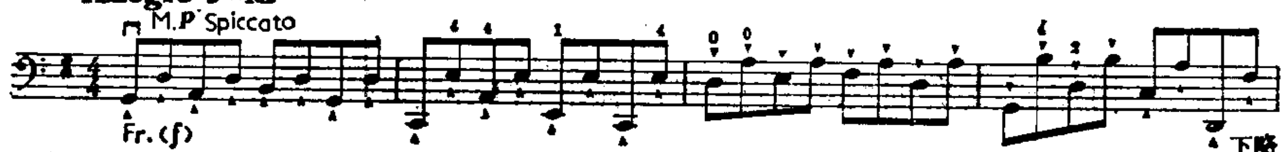
变奏 2



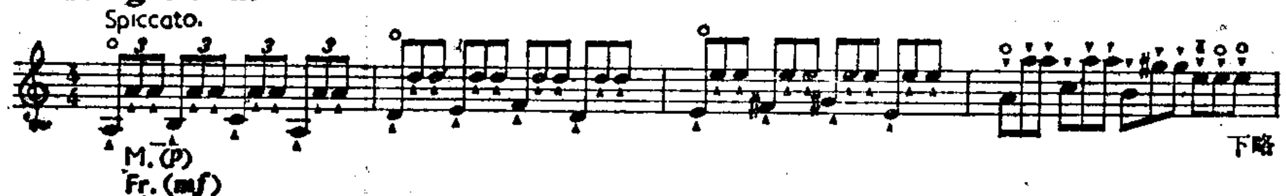
变奏 10



变奏 13



变奏 34



练习——

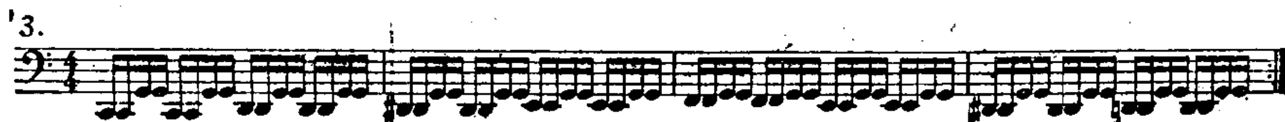
1.



2.



3.



练习二

1.

2.

3.

练习三

1.

2.

3.

练习四

1.

2.

3.
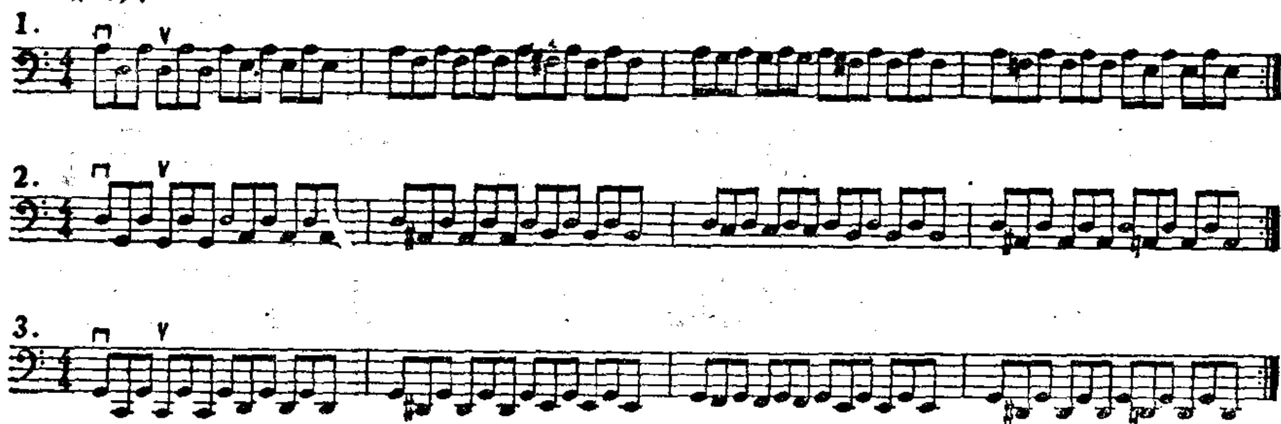
练习五

1.

2.

3.

练习六



注：练习一至练习六的跳弓训练，是采用玛里沙尔（Marechal 法国著名大提琴家）写的换弦和节奏变化的教材。

三、左手技巧的基本特点

仓田澄子也很重视左手手指的灵活性，它们在抬指、下指、换把和揉弦中的运用，特别是左手拇指在琴颈下的作用，如在换把中的预备动作等。

（一）手指触弦的力点训练

1．为了正确的理解手指的位置，先把手放在大提琴的边板上，让各指的第二关节垂直的立起来向里靠，指甲不要碰到琴，因此手指稍向内侧弯曲。这样力点就正好在指尖触弦点上。

2．拇指是正对着中指，和中指大致成圆形。它的作用是支持手中心部位的力量，控制音准与支持三指和四指。拇指弯曲并倾斜，使用靠近指甲处接触琴颈。类似右手拇指在弓根的位置，帮助其它手指垂直在弦上。不要用拇指下面肉多的部位接触琴颈或过紧的握住它。象拿物品似的，既要拿住它又能使手指自如，拇指才能是手在把位上移动的向导。为使拇指发挥作用可做无声练习：① 用拇指内角果断地连续轻打琴颈；② 以指甲用力的刮擦琴颈，只移动拇指的第一关节。

（二）臂、肘与腕、手的关系

在左手运指中要求前臂和弦基本上保持直角，前臂和肘必须随手腕和手来活动。肘总是轻松地处于活动状态，手腕总是要处于稳固状态，不仅不能影响手的活动，而且要支持协助手进行活动。

（三）抬指和下指的要求

在抬指、下指时，她要求有弹性。训练的办法是用手指指尖有肉部分（手指肚）来敲击琴弦。下行音时要求按照把位来保留手指。

（四）换把的要求

换把时要求要有一个手指保留在弦上滑行，指法有同指换把和交替指换把两种。下行音时一个手指下滑，另一个手指敲击换把后的那个音。手腕总是要处于稳固的状态来保证力点在触弦点上。特别是在换把和揉弦中更需要这样。

（五）揉弦的要求
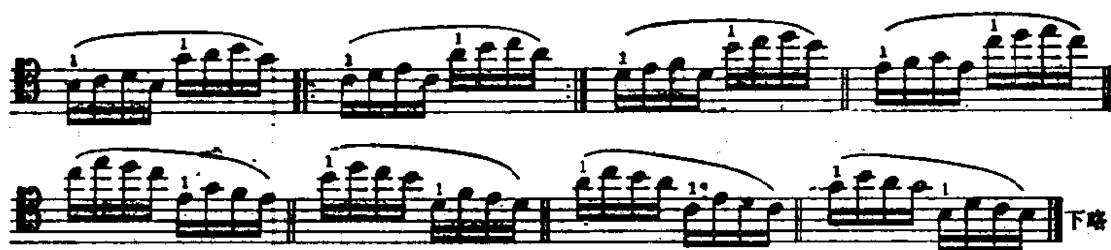
揉弦时要求摆动均匀，可快可慢。特别是在演奏乐曲中，要求随着乐曲情绪变化而变化，来表现乐曲的内容。

仓田澄子非常重视音型和节奏的准确性。她采用的教材有菲雅尔的《大提琴每日练习》，如其中第八页上练习 8 在琴颈部所有把位上的练习，共有八种音型，后附二十种变奏型，并要求在所有的调上进行练习。下面是它的第一种音型练习：
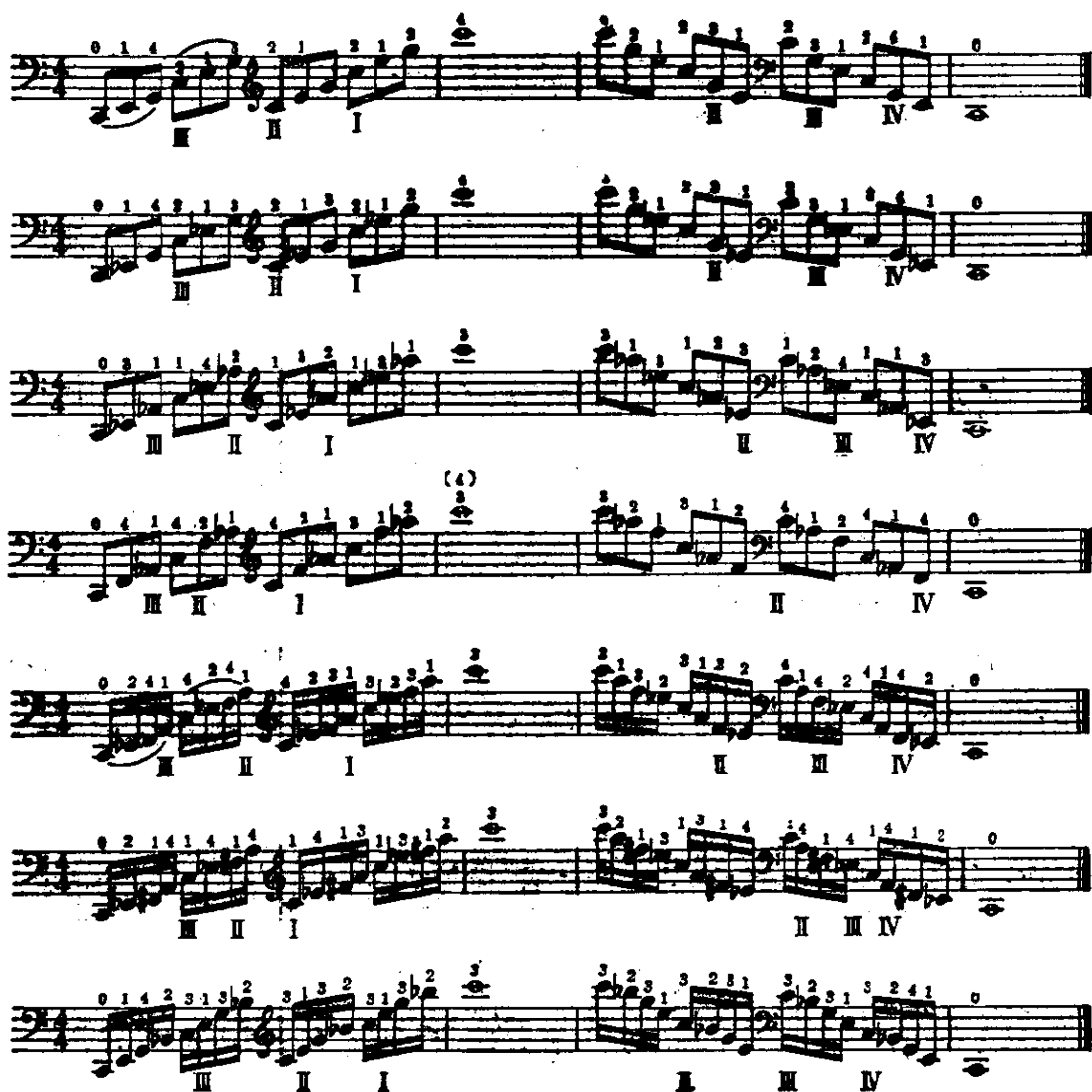


又如第十九页上练习 16 在大提琴上所有音域的练习，共有九种音型，后附七种变奏型，并要求在所有的调上练习。下面是
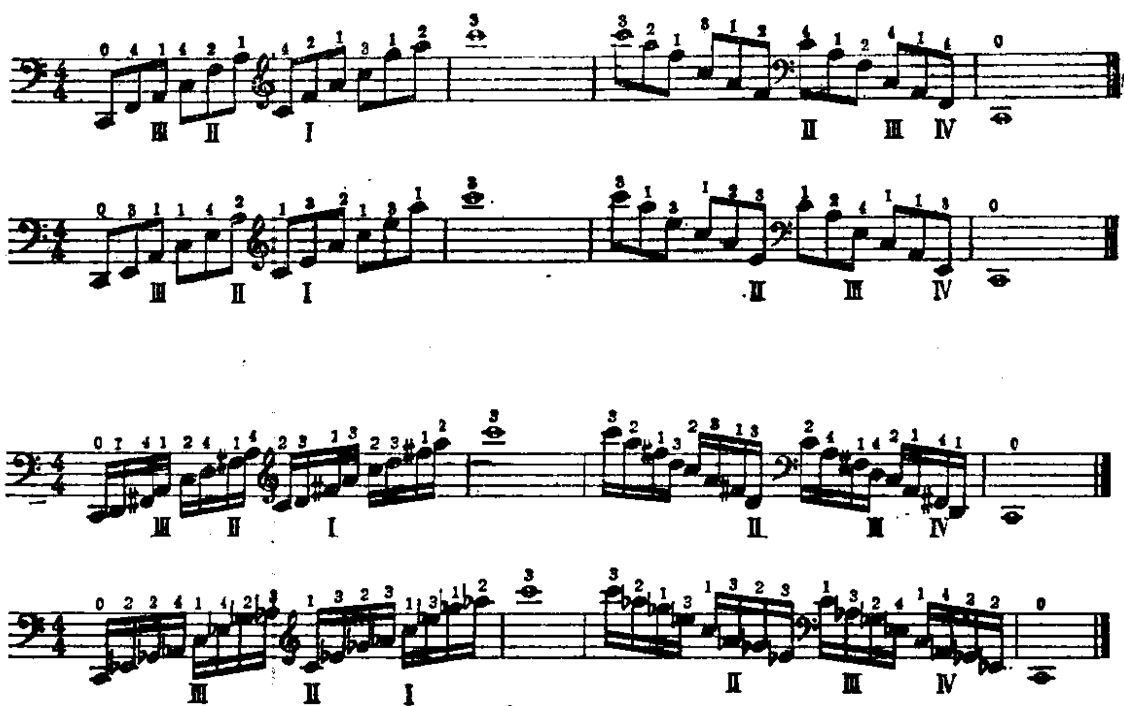
它的第一种音型练习：
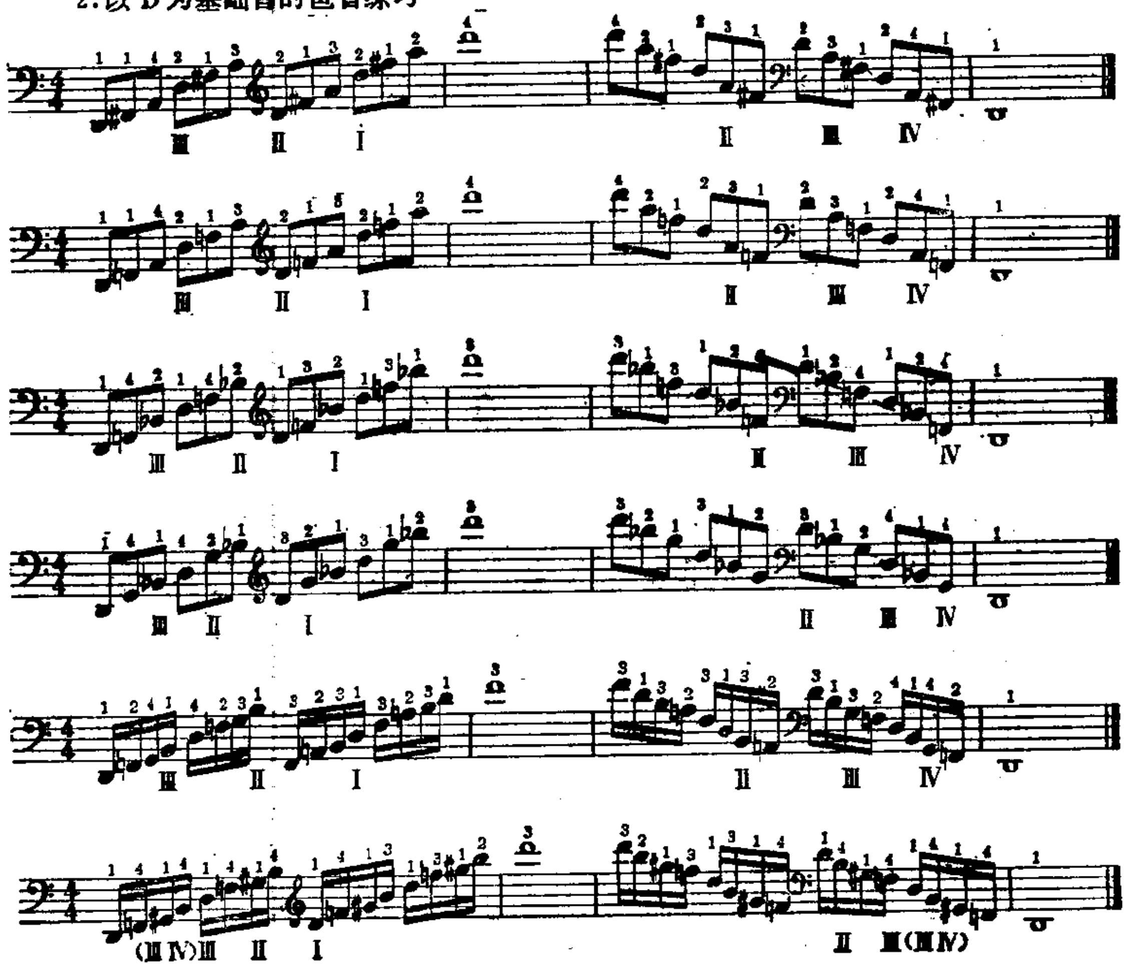


她还采用托特里为她写的琶音练习和玛里沙尔写的双音换把练习，曲谱如下：
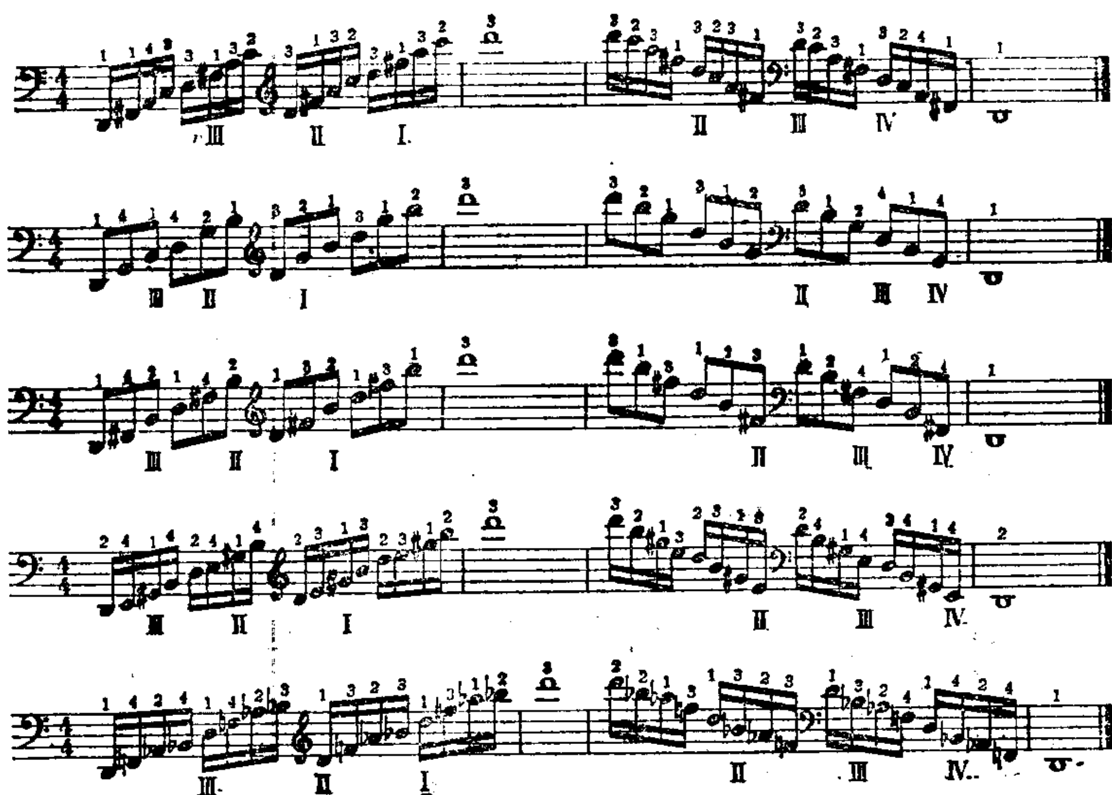
1.以C为基础音的琶音练习
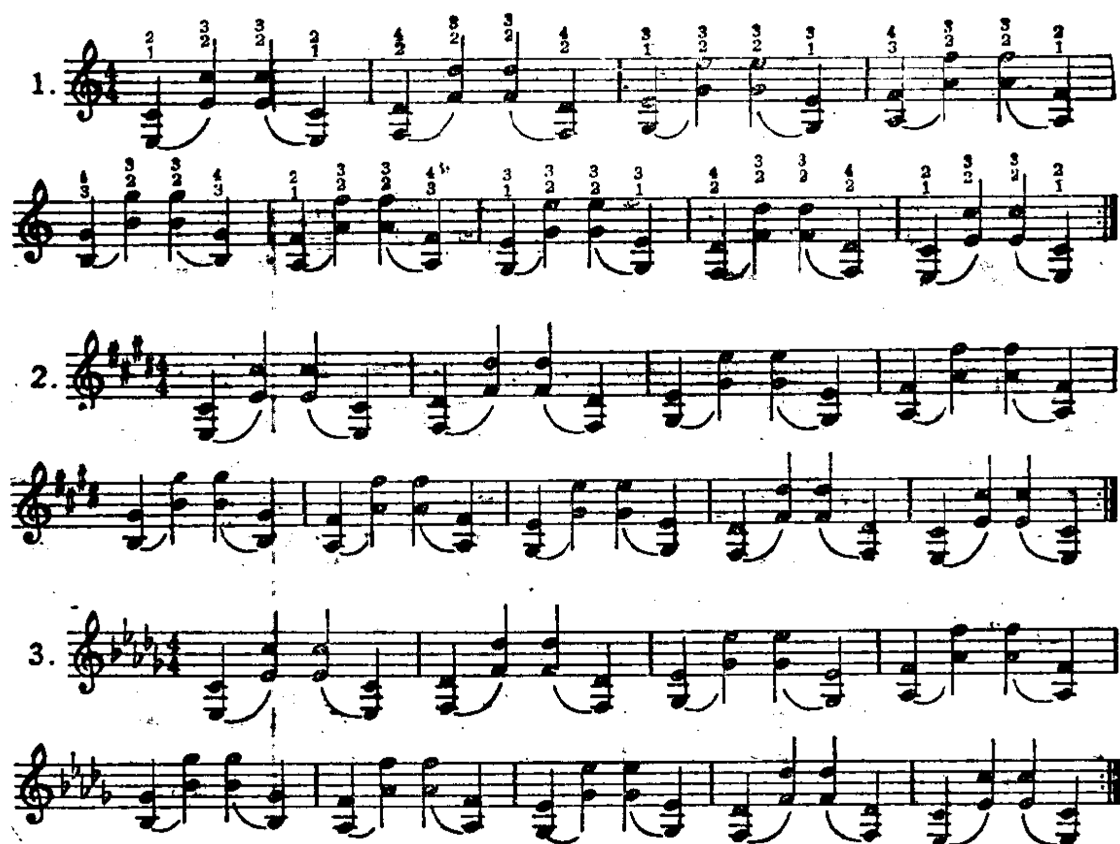




2.以D为基础音的琶音练习





六度双音换把基本練习



从以上谱例来看，这些练习几乎包括了在大提琴上的所有把位，当然也包括了抬指、下指和换把的练习。通过这样的练习，必然给学生打下良好基础，演奏各种作品是能得心应手和胜任的。

仓田澄子女士在舞台上的精彩演出，又给我们在演奏方面做出了很好的示范。她演奏的作品很广泛，有大型协奏曲、奏鸣曲和各种小型乐曲。音乐风格又从西欧古典乐派、浪漫派、印象派到东方当代风格。具体的曲目有贝多芬和德彪西的大提琴奏鸣曲、德沃夏克的《b小调大提琴协奏曲》、布鲁赫的《祈祷》、福雷的《挽歌》、圣-桑的《热情的快板》、仓田高的《日本人形舞》、尾高尚忠的《夜曲》等。还有两首中国作品，是她来中国以后短时间里练的夏家宝的《怀念敬爱的周总理》和霍存慧的《节日的欢喜》。她的演奏充满着内心的激情，听众的脉搏随着她所奏出的，那感人肺腑的旋律而跳动着。

在这里，不禁使我们想起保尔·托特里教授和他所著《我的演奏与教学》一书。他在北京演奏时表情细腻，热情、真挚和充满活力，以光辉灿烂的技巧和丰富的音色变化把自己所感受的一切表现出来，是当代最富有盛名的大提琴演奏家之一。那本书总结了他的演奏和教学经验，体现了二十世纪大提琴技巧发展的新阶段，是现代大提琴演奏艺术的最新成就。仓田澄子女士在他的直接传授下，继承了这种最新成就。这也和她自己的努力分不开的，如她在左脚下加了一个可升降的脚垫，把右臂往前伸使身子随着出来了一些，来适应这种新的演奏法（见本文前面的照片）。

今年九月，保尔·托特里教授再次来北京讲学和演奏。当他得知仓田澄子女士来沈阳讲学和演奏的消息时说："仓田澄子

的演奏技巧和声音都很好。特别是在法国比赛时获奖是很难的。我相信她在沈阳会做出应有的贡献。”确实，她那满腔热情和认真负责精神预示着不久的将来，一定会在我们这里开出丰硕的花果。

李宗礼写于一九八〇年

此文原载沈阳音乐学院学报《乐府新声》

一九八三年第四期

美国大提琴家

迈克尔·罗迪亚柯夫教授的讲话

(Michael Rudiakov)

(一九八一年九月四日于上海音乐学院)

迈克尔·罗迪亚柯夫教授的早期音乐学习是在他父亲伊莱亚修·罗迪亚柯夫(美国犹他州最著名的钢琴家和教授之一)的指导下进行的。当他在曼哈顿音乐学院学习时,是白奈德·格林豪斯(Bernord Greenhouse)的学生。在他毕业时获得了哈乐德·鲍尔奖(Harold Bauer Award)。他以"作曲家四重奏团"成员、"优秀艺术家四重奏团"客席艺术家、独奏家的身份在世界各国演出。除音乐会演出与教学之外,罗迪亚柯夫教授是连续二十年在萨拉·劳伦斯(Sarah Lawrence)音乐会上演出的著名"室内乐乐团"的创始人和艺术指导。他曾参加马堡、阿斯本、达特茅斯的音乐节,并在美国哥伦比亚和新英格兰音乐学院执教。

一九八一年八月十七日至九月十七日期间,罗迪亚柯夫教授与美国各院校的部分音乐家组成美国音乐家访华团来我国北京、上海进行演出和讲学活动。除授课外,九月四日,罗迪亚柯夫教授在上海音乐学院举行了一场小型独奏音乐会。这篇讲话

是根据教授教学与演奏会中的发言及对本文编写者授课时的记录综合整理编写而成的。为了醒目，编写者在各段加上了一些小标题。

关于演奏巴赫的大提琴组曲

研究演奏巴赫的大提琴组曲，是一个很复杂的课题。你们大概都知道巴赫的第六首组曲当时是为五根弦的弦乐器而写的，因此这首乐曲在技巧上的困难在四根弦的大提琴上是难以解决的。这首组曲从音乐上看似乎并不十分复杂，但演奏起来却非常困难。因此每当我演奏它时总是更多地考虑在音乐上应如何表现，并在技巧上加以解决。主要的困难并不在于把音符准确地演奏出来，而在于各乐章速度的布局。比如说其中的"库朗特"与"基格"两段，应该演奏得快些。决定速度的原则是：尽可能将曲中最难段演奏清楚。一般起时易快而当演奏到困难段落时往往不能保持原速而慢下来。所以在演奏之前就要认真考虑好全曲的布局，决定好每个乐章适当的速度。

"萨拉班德"提出了另一个问题：现在我们用的弓子不同于巴赫时代的弓子。巴赫时代的弓子弹性大，可以同时演奏四根弦。而现在，要演奏这些四个音的和弦只能采用分奏。这种演奏法是很不符合巴赫时代的要求的，演奏者要认识这个问题。在这个比较歌唱性的乐章，速度可以比较自由些。当初我学习这首组曲时，每年仅学两个乐章。在国际比赛时裁判知道这首组曲如此困难，所以只要求演奏两个乐章。

演奏巴赫第二组曲的"前奏曲"要注意音量的统一。在演奏低音区时，要加强两手的力度与揉音。节奏要平稳，换把要干净，避免不必要的滑音。从第25小节起情绪开始激动，要擅于

运用力度、弓速、与接触点的变化等去适应音乐上的需要；在渐强时要防止没有经验地加快速度，其结果是破坏了整体的节奏和完整性。

这首前奏曲在结尾时出现了五个和弦，从 *mf* 渐强至 *ff*，要演奏得无懈可击，当然这是很不容易的。如果演奏得非常得心应手，这些和弦应该尽量演奏得饱满。如果难以控制力度的增长，可以适当减少时值来弥补这一不足。对于这些和弦，美国演奏家有新的见解。他们认为当时巴赫对古钢琴的演奏，是凭直感并具有较多的即兴成份的。演奏家可以根据这些和弦的性质与级数自由发挥，作为华彩即兴演奏来加以变化。

关于演奏贝多芬的《A 大调第三奏鸣曲》

我们要明确贝多芬的大提琴奏鸣曲是为钢琴与大提琴而作的（编者注：不是为大提琴与钢琴而作，更不是大提琴独奏，钢琴伴奏）。当然，这是许多大提琴家难以承认的事实。他们不接受这个事实，往往把它当作大提琴协奏曲来对待。而我每次成功的演奏，都感到是钢琴推动着我走的。由此可见确定钢琴与大提琴之间的合作关系是至关重要的。我希望全体演奏大提琴的同学都演奏贝多芬这首大提琴奏鸣曲以及其他乐曲。记得我年轻的时候，我只喜欢演奏速度很快的作品。贝多芬的作品当时在我看来似乎很容易。以后我终于认识到演奏贝多芬的奏鸣曲的必要性。我在纽约曾公开演奏过贝多芬的奏鸣曲以及其他变奏曲等。当时我是怀着非常愉快的心情去准备这场贝多芬作品音乐会的。后来我几乎每年都演奏贝多芬的作品。

贝多芬的作品究竟难在哪里？一般来讲，他早期的作品在技术上并不很难，困难在于如何理解它；在演奏中如何对待一些

音符之间的连接。这种困难对于技巧精湛的青年演奏家说来，当然还是能很好地解决。当年我很不理解老师所强调贝多芬作品的重要性。后通过不断地学习，确实感到贝多芬的作品不仅音乐内容深邃，而且在技巧上也是极端完善，不愧是真正的艺术大师！我非常希望在座的青年演奏家在二十年后也能体会到我说的这个问题。几天来的经验使我感到你们学校大提琴的演奏水平是非常之高的，我希望今后你们也取得很好的经验，并进行相互交流，那将使我非常愉快。

接下去谈谈关于贝多芬作品的乐谱问题。在当时（一七七〇——一八二七年），贝多芬将写好的乐谱分给出版商后，有时又作些改动。可是出版商怕麻烦，怕花钱去修改重印那些已经印好的乐谱。因此，当时出版的乐谱就不一定准确了。在一九七〇年贝多芬诞生二百周年纪念日，美国有关机构重新审核了他的作品。用贝多芬当年的信件作为依据对乐谱进行核对。《A大调第三奏鸣曲》有很大的改变，在主题旋律上加了许多装饰音，强弱记号也有变动。我认为乐谱的版本不是最重要的，尤其在指法上稍有改动更无碍大局，我也作了一些改动。我认为这种改动更能体现贝多芬的性格，这才是我们需要研究的问题。

关于演奏柴可夫斯基的《罗可可主题变奏曲》

演奏《罗可可》，对我们演奏大提琴的人说来是一件非常愉快的事情。这才是为大提琴而写的乐曲。虽然这首乐曲篇幅不大，但所有技术上的难度都是很有练习价值的。这足以说明这首作品是多么地重要。我知道这首乐曲有另外几种版本，变奏的次序也不尽相同，但我认为作者赠给菲晶哈根(Fitzenhagen)的版本比较好。（编者注：分主题与七次变奏）

关于演奏布鲁赫的《祷歌》

下面我将演奏《祷歌》。记得在我孩提时候，家里有一张很好的老式唱片，这就是卡萨尔斯演奏的《祷歌》，这是一首犹太人的乐曲，卡萨尔斯的演奏真挚动人，使我永远不会忘记当时所给我的印象。

这首乐曲的主题取自一首古老的歌曲的旋律，由于这感人的曲调极富有特色，因此我几乎在每年的九月九日这个日子里都要演奏一次这首乐曲。今年这一天很快就要来临了，我意想不到在中国演奏这首乐曲，我的演奏是奉献给各位朋友的。

对学习音乐、参加比赛的看法

我觉得现在对于参加国际比赛的看法似乎有些意义上的改变与夸大了。学习音乐不同于学习体育与杂技，不能一味追求速度与技巧。参加比赛是件好事，但态度不要过于认真。过去我参加比赛主要是想通过比赛取得新的经验。不能认为只有获奖者才是天下第一，不获奖就丧失信心，这就是比赛带来的危害。我个人认为音乐家成长发展的过程还是慢一点为好，一步一个脚印，在扎实的基础上，稳妥地前进。得了奖也并不是十全十美了。假如一个演奏家从未得过奖，这并不意味着他不是好的音乐家。我参加过无数的国际比赛，虽然未获过奖，但也丝毫不减少我对音乐的兴趣。我的兴趣是听别人演奏，向别人学习，至今还是如此感受。在这种场合中我感到高兴的是：我能够成为大提琴这一大家庭中的一员，确是一件很幸福的事。

在艺术上各有高低，这是很自然的客观规律，问题在于我们

能正确认识。我们为什么作为音乐家？因为我们热爱音乐。只要我们不断地学习，勇于攀登高峰，音乐将给我们的一生带来愉快！

黄贻整理编写于上海音乐学院

一九八一年十二月

荷兰籍大提琴家林克明的讲学记录

（一九八二年三月于天津音乐学院）
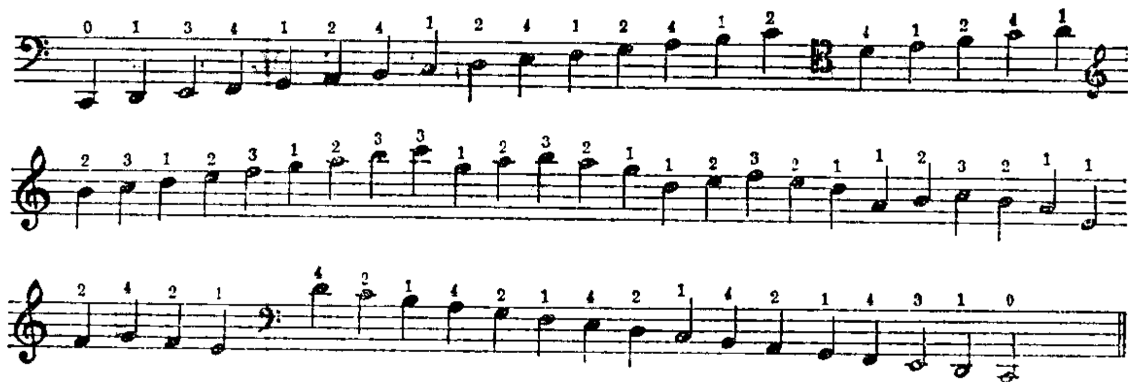
编者按：林克明先生于一九八二年三月中旬至四月中旬在北京、天津、上海进行演出和公开讲学。这里整理的是他在天津音乐学院公开教学、专题讲座的综合资料。

关于基本方法的训练

要具备优良的基本功，纯熟的技巧，必须要有一套正确合理的训练方法。技术是为音乐服务的，因此你的音乐感觉再好，如果没有扎实的基本功，没有高度的技巧，也只能是心有余而力不足。作为一个音乐学院的教师，学生不只是看你讲解了哪些曲目，更重要的是传授了多少基本训练的方法。我们的教师在教学过程中要不断研究提高，采用各种正确而有成效的训练方法，逐步形成一套切实可行的教学法。让学生在校学习期间，在掌握各种曲目的同时，更重要的是从理论到实践上理解教师所传授的正确方法。要提高独立思考的能力；用耳朵去练琴，而不是把时间只化在两只手的活动上。
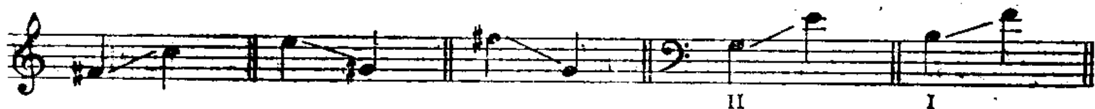
(一)左手的训练

在第一把位的位置上，拇指与3指对齐；这样可使左手整个张开。每天要用五分钟的时间去练习用手指打弦，每个手指按顺序抬起后自然地落在弦上，同时还要练习用手指拨弦出声，这种练习可以用音阶来练，它的指法是这样的：
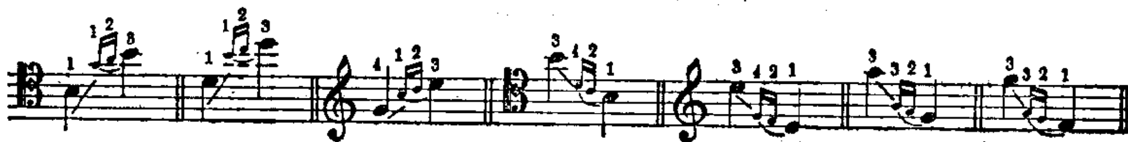


这种指法与通常练音阶的指法不同，其目的是训练1指的把位概念。

接下去讲音准的练习。首先从理论上先明确两音的距离是个什么音程，然后通过视觉产生音高的概念，再凭听觉去辨别。例如：



要先有感觉，严格坚持先慢练的原则。音程越大，音准就越难掌握。例如练八度的大跳换把。在滑行时，整个左手都要放松，别压弦，一直到要达到的音高时才把弦按住。可以用经过音来帮助练习：



在练音阶时掌握音准是最难的，要先有准备，在拉第一个音时就要准备好第二个音，以此类推。音阶要在四条弦上都练，这样有很多好处。在练六度的双音阶时，可以加用 2、4 指的指法，它有利于锻炼 4 指的力量，促使高把位时也能保持一个好的手型。八度双音阶的指法除了用拇指与 3 指外，也可以用 2、4 指来交替练习。

左手在高把位上的手型要象弹钢琴那样，拇指与 1 指形成一个圆圈，每一个手指都要象钢琴键子那样有力量、有独立性。

(二)右手的训练

握弓：大拇指既不凸起，也不凹下。弓毛要平放在弦上，用全部的马尾能拉出大的声音。每天要练很慢的长弓，用全马尾在比较靠近琴马的部位拉出最大的音量来。手不要把弓握紧，手臂要放松。开始练长弓时，可以一弓拉十秒钟，以后逐渐加长到一分钟，同时继续保持音量，这是很不容易做到的，一定要坚持去练。

弓法：拉顿弓必须思想先要有准备，用短促的弓子，突发性地快速运弓，声音要集中。在练分弓时，要注意是用手指调节，而不是用手腕，过多地用手腕对弓子的平稳是很有害的。

应该怎样练琴

我们讲的是练琴，而不是玩琴。如果是玩琴，每天玩六小时也没有用，而认真地练琴拉五分钟也会有收获。要想达到高水平，先要做一个诚实人。搞艺术光靠外在的表面动作是远远不行的，要有内心深刻的音乐表现。

第一要求自己确立一个严肃的学习态度，并不存在什么面子和虚荣的问题。当你练琴时不论有谁在场，都要同样保持认真地慢练，而不是拿着琴在众人面前显示自己。永远持谦虚的

态度，只会促使你更快地进步。

第二要具备一个正确的练琴方法，讲求实效。例如在慢练时就不必加颤音，用空弦来经常检查自己的音准。发现音不准就立即停下来，绝不多拉一分钟。要时常注意锻炼手指的力量、音准的把握性、耳朵的敏锐等等。在拉快速的乐曲时，脑子要往前想，耳朵和内心要先有音响的感觉，但手指不要往前溜，节奏要非常严谨。

欧洲音乐院校的大提琴演奏水平与教学情况

西洋音乐已有几百年的历史，一般音乐学院水平都相当高。法国巴黎音乐院分法国部和国际部两个部。欲进法国部要有相当高的水平才能录取，一年只招生一、二名，有奖学金；国际部招收水平稍低一点的学生，大部分是外国留学生。任课教师都是世界第一流的，他们一般都同时在欧洲几个音乐院校任课，每周或两周给学生上一次课，要求很严格；学生也都很刻苦，竞争性很强；稍差的学生随时都有被挤掉的可能。

德国音乐院有九十六个学生拉大提琴，其中有三名在柴可夫斯基国际比赛中获奖。

一般音乐院校都设有乐理、和声、音乐史、钢琴、乐队合奏等课程。学生们都很勤奋，非常注重基本功的训练。

毕业后在社会上找工作不单是看文凭，主要是听你的演奏水平，水平不高的即便有文凭，也很难找到合适的工作。当然凭文凭到小学去当音乐教师之类工作，还是比较容易。

吴秀云、宗　柏整理

世界大提琴名曲注释

〔奥〕海顿：D大调大提琴协奏曲

演奏者在分析这个作品之前，首先应了解这首乐曲的内容和它的特点。它的第一乐章是生气勃勃的；第二乐章犹如在促膝谈心；第三乐章则充满了幽默感。当然这些基本情绪不包括那些各式各样的插部。作曲家的才能与技巧在第一乐章中达到了戏剧性的高度。当他为了强调其基本构思而采用对比手法时，也不至于破坏该乐章的完整性。考虑到第一乐章的基本特色，在演奏时应该抑止感情的过分冲动和不必要的夸张，同时要防止由于技巧上的弱点和不正确的理解而造成的各种谬误，甚至在第一小节开始因不正确的重音而形成节奏感觉上的错误。

第二乐章如歌的慢板，回旋曲式。它不包含任何含蓄的意味，要把主题奏得简洁、美妙而有魅力。主题在乐队再现后，引出的独奏部分应由弱奏开始，而不要用中强，犹如莫扎特的名曲《紫罗兰》那样富有倾心、感人的情绪。当音乐进入C大调时，要演奏得严谨、从容不迫，一直过渡到主题的再现。在主题再次出现时要更加温柔和宁静，好似对往事的回忆。

第三乐章快板。主题在欢乐、热烈、轻快的情绪中开始。演奏第二和第四小节的八分音符时应该特别强调。当独奏大提琴第二次进入时，不要把dolce单纯演奏为"优美地"，这里应该包含着某种巧妙的幽默感。在演奏到标有Minore记号的乐段时，

乐曲进入了小调，要以更深刻的、带有忧伤的感情来演奏。随后又进入了F大调。此时大小调交替进行，好象是无忧无虑的欢乐和威吓森严的情景错综复杂地出现在面前。

还应该指出的是：在演奏八度音程时，要避免发出换把时的任何滑音。在最末一次主题再现时，要以最大的温柔与诗意引起对往事甜蜜的回忆。最后乐队以节日般庄重的气氛奏出主题，大提琴伴随着十六分音符的节奏，这大大增强了华丽的色彩。此外由于速度较快，独奏者要求做到演奏精确。从而表现出优雅与风趣，我们不强调所谓粗犷的气质和忙忙碌碌的景象，而是需要沉着的欢快。

这个作品曾遭到过某些歪曲，我们认为格瓦尔特校订的版本是最精确、最成功的。

（黄燊华、宗　柏）

〔奥〕海顿：C大调大提琴协奏曲

这首作品是本世纪六十年代从海顿留下的音乐遗产中新发现的。一九六二年五月十九日在布拉格之春音乐节上由米罗兹担任独奏，捷克广播交响乐团协奏作了首次演出。这些年来它在欧美各国颇为流行。在我国它的首次演出是在一九八〇年九月，由法国著名大提琴家托特里在中央乐团协奏下完成的。

全曲共分三个乐章：第一乐章中板，奏鸣曲式。从独奏和协奏的有力对比来看，它有着鲜明的重复形式，这种单调的伴奏音型可以追溯到巴洛克时代的音乐的痕迹，因此这个作品是前古典和巴洛克风格的融合，从而也显示出海顿初期作品的音乐概貌。第一乐章的主题是华丽、欢快的，乐队和独奏大提琴交替出现；第二主题是歌唱性的。展开部是以属调上的主题再现而发展的，在一个自由的华彩乐段后，由乐队结束了该乐章。

第二乐章柔板，是一个幽静而抒情的乐章。这里洋溢着优雅动听的旋律，两个主题都是很有感染力的。

第三乐章很快的快板，和第一乐章的结构相似。主题是简练朴素的，它充分发挥了大提琴的技巧，给人一种机智、敏捷的感觉。

（林非相、宗　柏）

〔奥〕舒柏特：a 小调大提琴奏鸣曲

舒柏特的 a 小调大提琴奏鸣曲，原先并不是为大提琴而写的，而是为一种叫 Arpeggione 的乐器写的奏鸣曲。这种新乐器是一八二三年维也纳的斯塔法所发明的，不知什么原因这件乐器似乎从来不被人们重视和运用。舒柏特则是唯一为这一乐器创作的作曲家。Arpeggione 是种小型的大提琴的样子，和古大提琴(Violadagamba)相似。它共有六根弦，并在指板上有和吉他及曼陀林相同的十二个品，六根弦之间的音程是四度音程，即：E、A、D、G、C、F，它的音调比我们现在的大提琴要高，故为 Arpeggione 写的作品用今天的大提琴来演奏，在高音区的快速进行演奏起来是比较困难的，同时在节奏上的变化也不那么容易。

一八二四年夏天，舒柏特和埃斯台尔哈兹伯爵一家来到了柴雷斯，这里的一切都带给舒柏特以美好印象，正是这里浓郁的匈牙利风情，给舒柏特的创作注入了新鲜的源泉，他吸取了大量的斯拉夫和玛扎尔的素材，写成了一批宫廷乐曲，他的很多作品都写于这期间。a 小调大提琴奏鸣曲也诞生于此时，由于现在不使用 Arpeggione 这种乐器，所以今天都是用大提琴和钢琴来演奏。全曲共分三个乐章。

第一乐章 Allegro Moderato，a 小调，4/4 节拍。用正规

的奏鸣曲式写成，经过九小节的钢琴前奏后，大提琴奏出优美、抒情的主题(谱例)，但这第一主题并不是乐曲主要的乐思和主

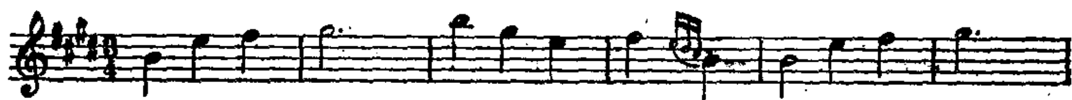


题，它只是对乐曲情绪起着一定的主导作用。与此相反，乐曲的第二主题，却始终以明快、简洁和充满活力的形象支配着全曲，因而它是乐曲的主要的主题。整个呈示部在大提琴拉奏的和弦音上结束。

展开部的开始由大提琴和钢琴同时进入，大提琴奏出了歌唱性的第一主题后，这一部分大多是以第二主题为展开基调的，这一主题经常强调那种谐谑的充满活力的气氛，使展开部贯穿于这一主导动机之中，最后大提琴以沉着的连续句向再现部过渡。

就象奏鸣曲通常的格式一样，再现部分别再现了第一乐章的第一和第二主题，最后大提琴用如歌如泣的，似叹息般的柔美音调结束了第一乐章。从这里舒柏特音乐的强烈个性和优美的情感，被充分地体现了出来，留给人极其难忘的印象。

第二乐章 Adagio，E大调，3/4节拍，歌谣式的，并带有变奏性质的特征。在钢琴的前奏之后，大提琴以它独特的委婉的音色，奏出了舒柏特风格的哀愁和充满憧憬的主题(谱例)，这一



主题深沉、优美，它把大提琴的高音区表现得完美、自如，并在这如歌的旋律中进行自由的变奏，舒柏特用他最擅长的二声部美妙交织的手法，把大提琴和钢琴写成一个二重唱，无比动人的歌

谣般的进行，是这个乐章的精华。整个乐章以大提琴富有印象的连续句告终，而进入最后的乐章。

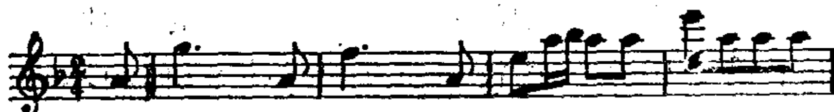
第三乐章 Allegro, A 大调，2/4 节拍。它由第二乐章如歌的特征，变成了回旋曲式。大提琴的富有生气的主题和第二乐章的歌谣式主题相吻合(谱例 a)，然后经过不断的反复后进入



较短的连续句而出现第二主题（谱例b），这一主题由第一乐章



的第二主题诱导而产生，是极其轻快而又充满活力的主题，并浸透着匈牙利风格，由大提琴演奏，以后经过了一段气势磅礴的过渡，引入了第三主题(谱例)。这一热情奔放的主题充满着



诙谐趣味，以后乐曲又回到了原调的基本主题上，并稍通过变化过渡到结尾，这结尾留给人们的是既明快又忧郁的令人难忘的印象。

（宗　柏、吴曦鸣）

〔德〕贝多芬：F 大调大提琴奏鸣曲
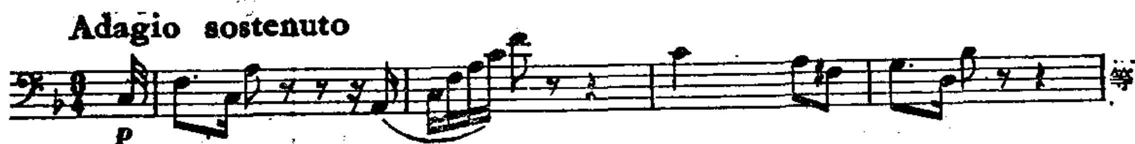
贝多芬的 F 大调大提琴奏鸣曲(作品 5 号之 1)是他在三十岁时开始写作的两首大提琴奏鸣曲之一。有关作曲家的创作动机的传说很多，其中有一种说法是说贝多芬在歌剧管弦乐队中，结识了一位乐队的成员——大提琴名手贝伦哈尔德·伦勃(Bernhold Romberg)，贝多芬被他动人的琴声所深深陶醉而感动，后来他决定把自己脑海中荡漾着的优美的旋律用大提琴表现出来，没过多久这首被省略了缓慢乐章的大提琴奏鸣曲诞生了。代之缓慢乐章的是打破惯例的、较长的、海顿风的序曲，并用它作为这首二重奏鸣曲的开头。

贝多芬的这首大提琴奏鸣曲作于一七九六年在柏林旅行演奏期间，他把它献给了当时住在柏林的普鲁赛尔王的伏利特里希·维尔海姆二世。乐曲的出版是在他完成的第二年，即一七九七年二月八日，在维也纳的阿尔塔利亚社发行的。

贝多芬对于大提琴的集中而节奏准确地保持中等速度以及歌唱性方面所掌握的能力，大大地超过了钢琴，前奏用的 Adagio 速度，但也提示用中速。第一乐章的第二主题表现得很丰满，并且比较长。在速度较慢的地方钢琴应尽量避免音符之间出现间断，只有这样两件乐器的衔接才能融洽。但有一点需注意，这样的钢琴演奏法是对当时钢琴的持续力还比较弱的情况
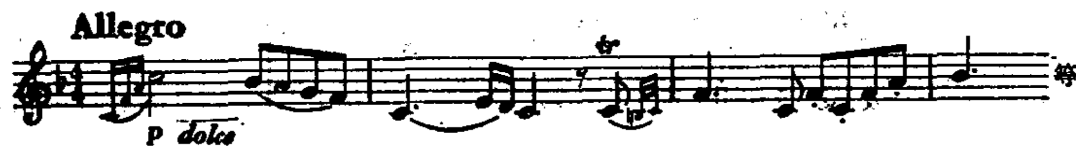
而言的，而近代的钢琴比起贝多芬时代，它的性能有着惊人的改进，而大提琴并没有改变，其结果钢琴演奏者要适应大提琴演奏者，尽量避免更多地使用踏板。

第一乐章 Adagio sostenuto、Allegro，此处钢琴部分极为华丽，开始的 Adagio 是 F 大调，3/4 节拍，大提琴的独奏有着如歌似的古典风格的简洁而又亲切的旋律(谱例)，渐渐地钢琴
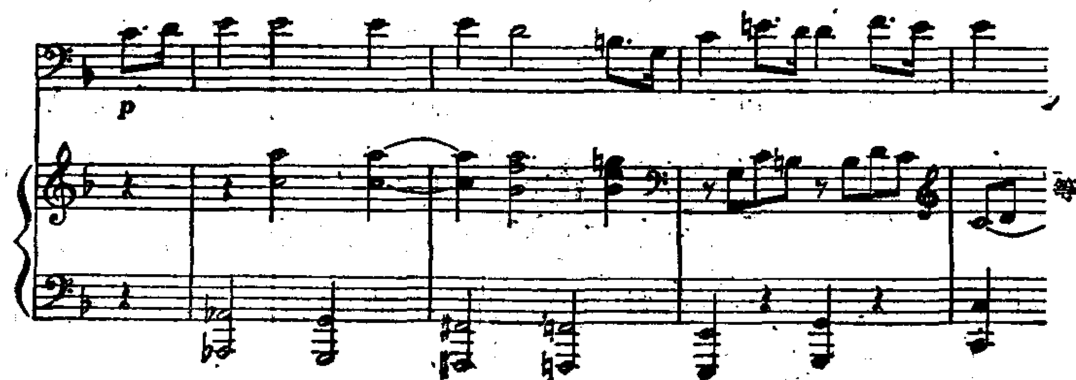


以压倒的气势卷入，音量达到 *ff*，然后逐渐弱下去直到 *pp*，进入呈示部。
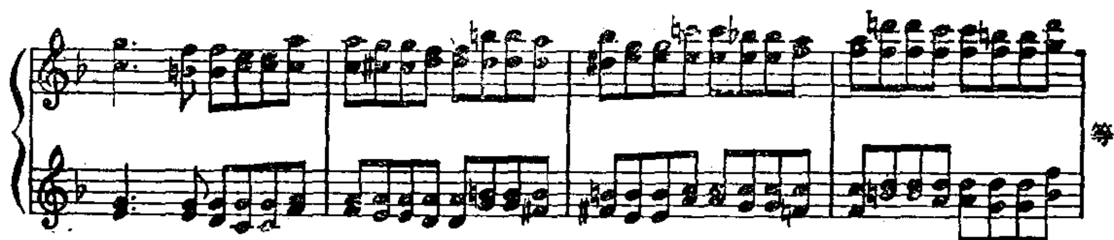
呈示部 Allegro，4/4 节拍，在大提琴和钢琴低声部断断续续的和声衬托下，钢琴在高声部奏出了亲切动人的第一主题(谱例)，接着在钢琴独自演奏了这主题之后，大提琴加入，把音乐引



向流畅的经过句，这里一面欢乐的音型，一面在小调上又略带哀伤的音乐情绪，充分展现贝多芬音乐的风格。当音乐推向 *ff* 时，出现了暂时的沉默，即而转入了带歌唱性的 C 大调的第二主题(谱例)，这里沿用了半音和非本调的属七和弦，开始 ♭E 音的运



用使音乐带有暗淡的小调倾向，但继而马上又明亮了，在贝多芬为充分表现钢琴断奏气势所写的C大调乐句(谱例)的这个音



型，逐渐上升至高潮后随即下降，引入大提琴轻快的新旋律，同时钢琴以轻盈的对位方式加以烘托这愉快的情绪。然后再以较长的经过句，把音乐推向大提琴及钢琴典雅的小结尾(谱例)，而
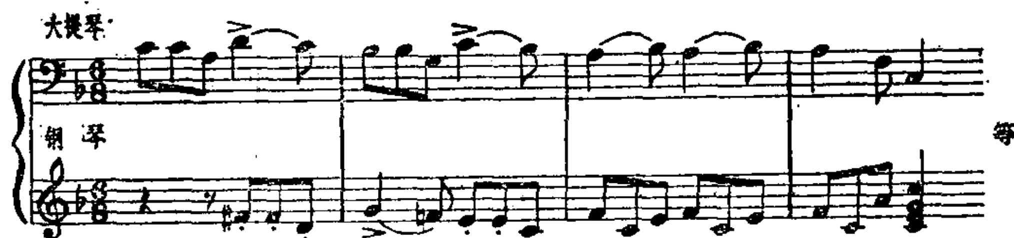


后这较长的呈示部在钢琴飞一般的分解和弦的*ff*强音中结束。

展开部以A大调第一主题开始，后以C大调经过减七和弦过渡到低沉的d小调，再通过一个减七和弦进入到g小调。就这样通过一系列的转调，最后在钢琴低声部微弱的震音衬托下，大提琴持续地以较大的律动进入不太明显的F大调，展开部就在这里结束。整个展开部基本上采用了古典风格的主题，只是在展开部的结尾处出现的缓慢部分，是贝多芬运用的一种新的手法，这种紧张和松弛奇妙连用的创作方法，体现了作曲家敢于创新的和浪漫主义的思想倾向。

再现部是接着展开部最后的乐思开始的，F大调的第一主题，在由*pp*后逐渐高涨的过程中，进入了和呈示部不同的*ff*。第二主题也是原调F大调的再现，在经过呈示部中出现过的最后两个经过句后，出现了一些音阶式的短句，但立即以音型反复从G大调逐渐转调，落到ᵇE大调微弱而较长的和弦音上，速度为 Adagio，并似有回忆第一主题的音调被人们在不知不觉中感

觉出来。但随即出现 Presto 速度，气氛再度紧张起来，直到延长音的颤音时，才结束这个急板，并以 Allegro 的速度，在原调上稍现第一主题，然后在强有力的*ff*中结束第一乐章。

第二乐章 Allegro vivace，6/8 节拍。首先大提琴奏出欢快而急速的主题，然后钢琴以对位的形式加入(谱例)，在这对答



似的亲切旋律以后，立即变成了暴风雨般的乐句。钢琴以极快的经过句和经过主题动机的出现而使主题再现，然后进行各种转调，最后稳定在♭b小调。此时钢琴奏出了伤感的第一副部主题(谱例)，行进在明快的 D 大调上，其效果很独特。然后大提



琴和钢琴交织地向展开部过渡，最后又回到了 F 大调的再现主题，也就是第二乐章的开始主题，但在篇幅上比开始稍长，在大提琴的保持音后，钢琴在高声部用震音烘托，预示主题，并把这主题推向这乐章的高潮，使乐曲落在 F 大调的属七和弦的延长音上。经过一段较缓慢的过渡、发展，乐曲又回到了最初的快速度，且渐强地达到*ff*，奏出有力的终止和弦，大提琴和钢琴都表现出单纯而又强烈的终止感。

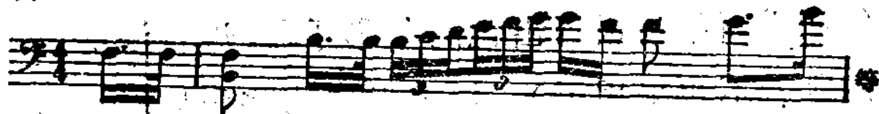
（宗 柏、吴曦鸣）

〔意〕博克里尼：$^{\flat}$B 大调协奏曲

路易基·博克里尼（Luigi Boccherini 1743—1805）是十八世纪后半叶意大利的著名大提琴家，他以意、法、德等国为中心从事独奏和室内乐活动；他还是一位作曲家，曾写过大提琴等室内乐曲三百多首。他写过四首大提琴协奏曲，其中以这首 $^{\flat}$B 大调协奏曲为最优秀的作品，也是迄今所有大提琴协奏曲宝库中的杰作之一，演奏家们常把它安排在演出曲目中。

第一乐章，快板，4/4 节拍，奏鸣曲式。在管弦乐的前奏五小节后出现大提琴独奏的主题：

例一



经过音型的变化后进入副主题：

例二



再经过较短的装饰乐句进入间奏到中间部。在这里以主题的音型进行转调，形成与复杂的琶音的对置，然后再进入主题和副题的交替陈述。在几小节的连接后，出现了华彩乐段。（华彩乐段部分由十九世纪德国大提琴家格罗兹玛赫编写。）华彩乐段

过后又有五小节的结尾，才从容地结束了这一乐章。

第二乐章，柔板，4/4 节拍，大提琴以优雅的如歌般的音调出现，美丽的旋律始终在弦乐器的协奏下进行。独奏乐器娓娓动听地重复这一抒情的主题，接着在一小段技巧发挥的华彩后引入了激动的结束段。

第三乐章，回旋曲，3/4 节拍，快板，由圆号和弦乐奏出两小节的前奏，从而引出了轻快的独奏主题：



副题有很强的诙谐作用，



这两个主题饶有趣味地轮流出现，伴随着巧妙的转调，是那样的天衣无缝，接着是一段轻快流畅的进行，便进入华彩乐段。(这个乐段以前都是按格罗兹玛赫所编写的演出。可是自从大提琴家卡萨尔斯重新编写极为出色的华彩乐段，进行演奏以后，以前的华彩乐段就不再采用了)。精美卓绝的华彩乐段之后，再经八小节的过渡，就快速地结束全曲。

(宗　柏、吴曦鸣)

〔德〕舒曼：a 小调大提琴协奏曲

上一世纪独奏大提琴协奏曲体裁的交响化写法在舒曼、圣-桑、拉罗、德沃夏克的协奏曲中得到最鲜明的体现。

罗伯特·舒曼（1810—1856）着手写大提琴协奏曲并非偶然。他对大提琴的兴趣无疑与少年时的印象有关，他自己在少年时代拉过大腿琴。这一具有悲歌音响和热情动人的音乐语言的乐器在诗意浓郁和亲切如歌的音色，极富表情的特性上是接近这位浪漫主义作曲家的创作个性的。舒曼在他创作协奏曲以前一个短时期所写的几首大提琴小品（作品 70、73 和 102 号）中，已十分明显和全面地表现出他对大提琴的这些或那些性能的熟谙和理解。作曲家仿佛是在摸索体现比较大幅的艺术画面的手段和方法。我们可以注意，舒曼不止一次地和许多优秀的大提琴家建立创作和友谊的联系；他们之中有弗·孔梅尔、法·格罗茨马赫、马·维尔戈尔斯基、尼格拉鲍、斯·隆伯格、罗·波克缪尔。

勃·阿萨菲耶夫曾将器乐协奏曲体裁的发展分为两种基本倾向：舞台技巧性协奏曲和交响性协奏曲。舒曼的 a 小调大提琴协奏曲（作品 129 号）——他的最优秀的器乐作品之一，完全可以归诸于上述第二种类型。它是作曲家于一八五〇年十月在丢塞道尔弗以两个星期的时间写成，如此看来，它乃属于以极富

深刻内容、古典主义和浪漫主义特点有机结合的作曲家第三(成熟)时期之作。

其中协奏曲的曲式也说明这一点。虽然它具有古典式连续进行的三乐章结构（快—慢—快），三个乐章首尾相接而不中断，构成深具浪漫主义作曲家创作特点的单乐章协奏曲（我们可以回忆一下李斯特的交响诗体裁）；值得注意的是这里没有呈示部的主部和副部，独奏大提琴在四小节乐队引子之后立即开始基本主题陈述。协奏曲的几个乐章之间形成鲜明对比：首先是充满浪漫主义激情的第一乐章，接下来是如歌的第二乐章，最后是以节奏突出、和声紧张的终乐章。
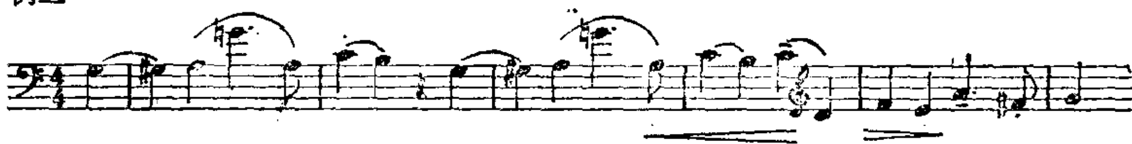
协奏曲的内容体现了作曲家性格的双重性，反映出德国浪漫主义的实质。快板乐章用古典奏鸣曲式写成，结合了抒情与戏剧性的感情激动的特点。慢乐章里各种不同感情对比更为鲜明，带有形成向终乐章过渡的结尾部分。

第一乐章(Nicht zu schnell 不太快)主部(谱例一)和副部(谱例二)之间没有特别的对比，虽然前者包含较多的感情激动

例一

Nicht zu schnell

例二
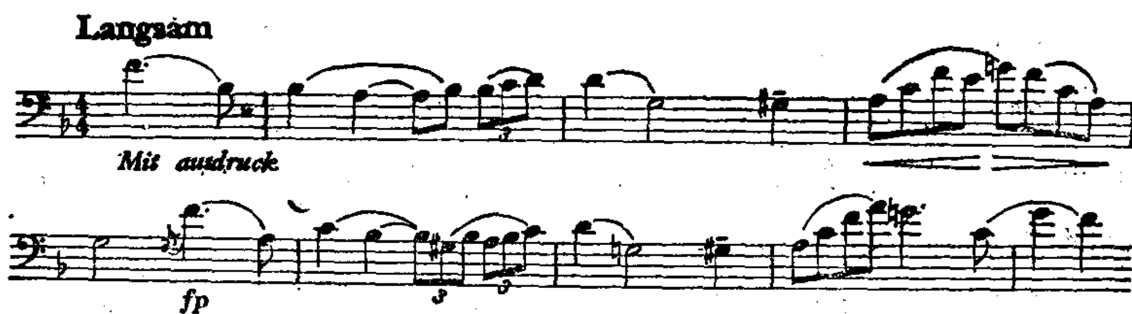


和戏剧性因素，而后者带有叙述表情。两者同属总的抒情范围，比较接近。

可是在主部和副部本身还是感觉得出一定的对比。大提琴在均匀摇曳的小提琴伴奏声部衬托下，唱出富于诗意的正主题；而伴奏声部包含着激动不安的情绪，并在切分节奏进行中逐渐把这种情绪表现出来。快速的积极向上的经过句之后的紧张而激动的音乐丰富了由大提琴声部所体现的艺术形象。

副部内部有着流畅的歌唱性因素与其后坚决果断的哲理性因素的对比。展开部里的几个主题发展、交织着，构成模仿复调结构。低音区的一个突出鲜明的主题给乐曲带来新的色彩。再现部结尾的管弦乐全奏(tutti)形成力度变化鲜明的高潮，它由直接导致第二乐章开始的大提琴所奏的热情而带宣叙性乐句所中断。

第二乐章 (Langsam 慢板)使人联想到富有诗意的夜曲或浪漫曲。作曲家所指示的表情标记强调了它那亲切的基本抒情形象：



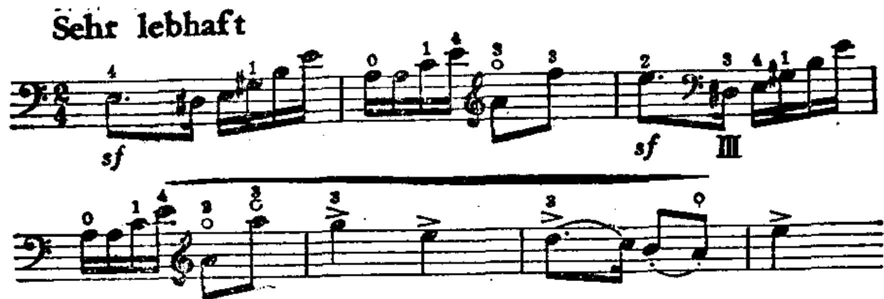
乐章的中段独奏大提琴的双音极富幻想地歌唱；乐队的大提琴声部也加了进来，美好的大提琴重奏，形成浪漫主义色彩，

取得极其丰富的表情。

连接部（Etwas lebhafter 有些生动）是第一乐章第一主题的诗意因素（抒情幻想的爱弗泽比形象——乐队亲切提问）和富于戏剧性热情高涨的主题延续（热情迸发的弗洛列斯坦形象——大提琴气势轩昂的对答）相对置。

在二十五小节的篇幅中形象与情绪不断变化，此乃协奏曲极富戏剧性的高潮。第一乐章正主题的出现（这里舒曼采用的是早先在钢琴协奏曲用过的手法）有助于达到这一套曲的完整统一。大提琴再度奏起第二乐章的基本主题，不过这已不是抒情亲切的，而是欢腾戏剧性的。在管弦乐全奏 tutti 衬托下听得出独奏与木管乐器激动而时断时续的对答，速度加快了，大提琴的宣叙音调一直拉到终乐章开始。

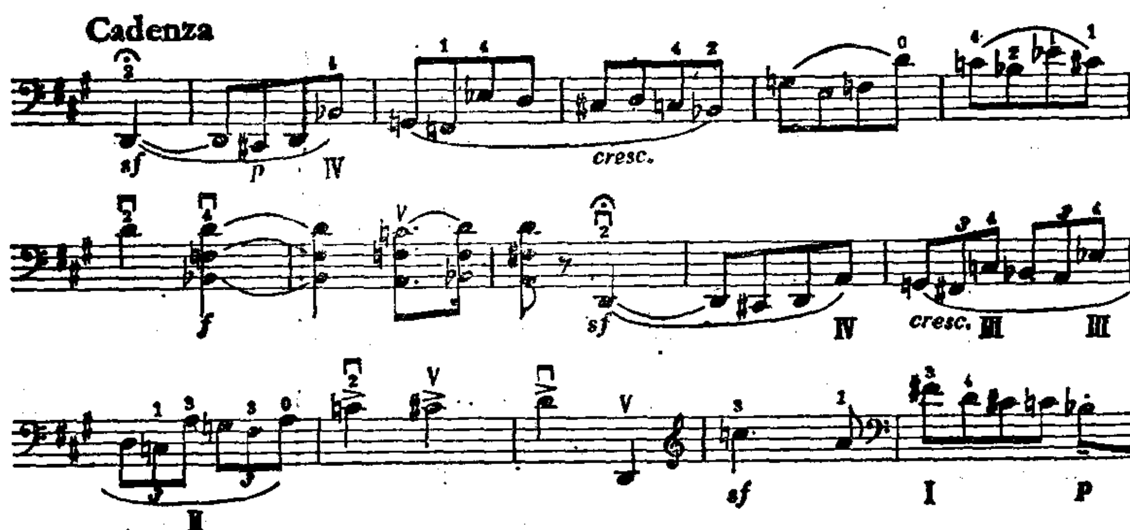
终乐章（Sehr lebhaft 十分生动）带有坚决果断性质，这是由清楚的进行曲节奏（这里附点音型起着重要作用）和突出重音所决定的：



副部与主部形成鲜明对比。极富表情的语言性旋律因素，深具分句意义的重音移位，独奏乐器和乐队木管乐器的模仿呼应——这一切虽然不曾破坏音乐进行的均衡，但却赋予音乐激动不安和即兴性色彩。

展开部里的进行节奏时而结合着优美情绪，时而充满幽默表情。有时乐队（单簧管、圆号）里听得出接近第一乐章主题的音调。再现部以乐队 tutti 开始，确立了进一步加强肯定生活

的音乐情绪的 A 大调，并一直保持到力度变化增强的结尾部。结尾部之前是一展开的大提琴的华彩乐段：



舒曼协奏曲要求演奏者具备艺术上的成熟、富有表情的如歌(Cantilena)奏法，各种各样力度变化的控制能力，出色地掌握乐器技巧，如象辉煌经过句的连奏技巧，分弓(detache)、跳弓(spiccato)、弓尖跳奏(sautillè)、"飞奏"跳弓(flying spiccato)、琶音、双音、其中包括八度等等；在如歌的乐段和沿着指板或跨弦飞速跳进的经过句技巧里是有不少困难的。

然而协奏曲演奏解释者所面临的主要任务是创造性地体现作曲家充满浪漫主义幻想力所塑造的一些对比音乐形象，极具说服力地表达形象的诗意般的感情抒发、戏剧性的激情、坚强的毅力和亲切优美的表情。对演奏者来说，最难的(特别是在第二乐章末和终乐章里一些表现手法"糅合一起"的情况下）还在于揭示作品艺术形象的音乐戏剧情节和交响性发展的同时达到整个作品的完整统一。

虽然协奏曲里有机地编入了作曲家的原华彩乐段（340—375 小节），它是由大提琴在木管乐器吹奏出第一乐章副部节奏音调的插段所烘托下构成的；演奏者有时也补加自己根据舒曼

主题材料因素所写的华彩乐段。例如著名的勃·考斯曼、德·波泊尔、里·查卡尔（勃·卡萨尔斯的华彩乐段乃根据她的而写)、格·皮亚蒂戈尔斯基、阿·纳瓦拉等人的华彩乐段即是。

这部协奏曲是一八六〇年六月九日在莱比锡(音乐院大厅)为纪念作曲家五十寿辰的晚会上第一次公开演奏。独奏者是奥尔敦堡宫廷乐队的首席大提琴路德维格·艾伯尔特。舒曼死后德·波泊尔(一八七六年十二月十日在勃列斯劳，五天之后在略汉堡)、勃·考斯曼(一八六七年十二月十四和二十一日在莫斯科，尼·鲁宾斯坦指挥)和卡达维多夫(一八六九年十一月二日在彼得堡，那次晚会由米·巴拉基列夫指挥)演奏了这部协奏曲。

这部协奏曲并没有立即为人们所理解，也没有马上得到应有的高度评价，只是四十年过后才得到普遍的公认，成为一些演奏家的保留节目，现在它已属这一体裁的最优秀作品之列。

舒曼原作总谱配器并不过重(只有两把圆号而无长号)，大提琴声部的音响很自然；没有乐队“压倒”大提琴音响的情况。同时，这部协奏曲带有既在管弦乐高潮处、又在乐队与独奏相互作用中所表现出的交响性特点。

一九六三年舒曼的这部协奏曲由德·肖斯塔科维奇重新配器；在不破坏原作曲者风格的同时，他丰富了乐队的音色和力度变化色彩(在第二乐章中加了一把短笛、两把圆号、一台竖琴，在前两乐章里加了定音鼓，终乐章加强了小号的作用，中乐章给弦乐器加上了弱音器等等)。

这一重新配器的舒曼协奏曲一九六三年十月五日在莫斯科第一次公开演奏。
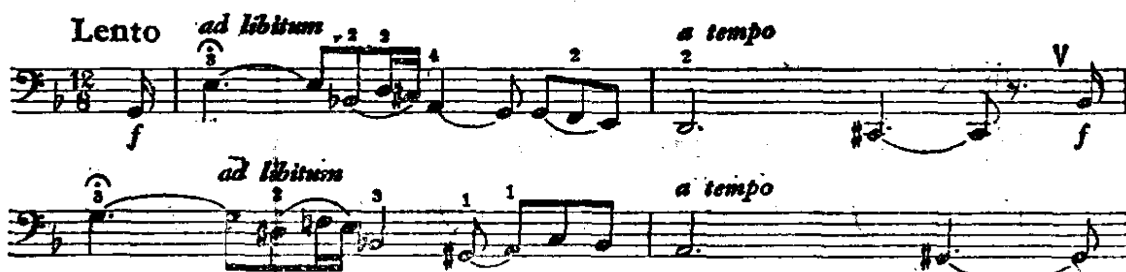
谌国章译　司徒志文校

〔法〕拉罗：d 小调大提琴协奏曲

爱·拉罗（1823—1892）的 d 小调大提琴协奏曲是音乐会上经常演奏的节目之一，写于一八七六年，献给大提琴家费歇尔的。

协奏曲的音乐形象带有浪漫主义的气质特点，它那美丽和富于旋律性的主题以及在节奏上都反映出受西班牙的影响。同时其中还感到具有法国的精致优美的风格。

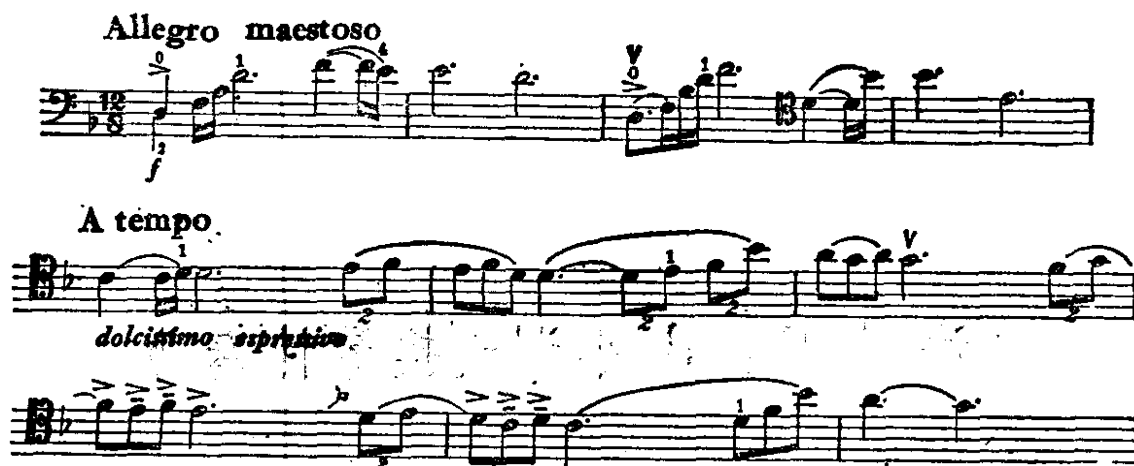
协奏曲由通常的三部曲式写成，乐章之间的界限分明：第一乐章庄严的快板（Allegro maestoso），第二乐章间奏曲（Intermezzo）和第三乐章欢快的快板（Allegro vivace），第一乐章开始为宽广的引子 Lento，由管弦乐全奏 tutti 和英勇豪迈气质的大提琴陈述构成：



第一乐章主部用有力的号角的音调节奏写成，保持着引子的威武雄壮的风貌，带有某种欢庆性质；

副部与主部正好相反，是如歌的吟唱音调，有着作曲家的提
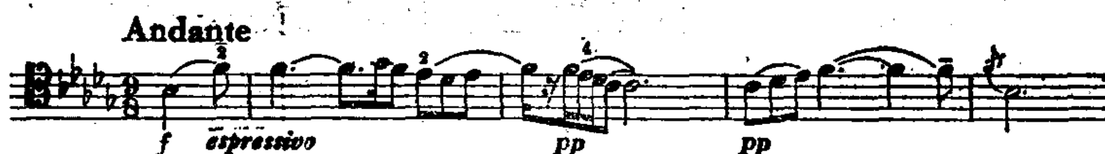
示标记 dolcissimo espressivo:



第一乐章结尾非常广阔，保持了号角般主部的固定节奏型，结合了精致的技巧特点。展开部听得出有引子和副部的因素。再现部的结尾与接束部(coda)融合在一起。

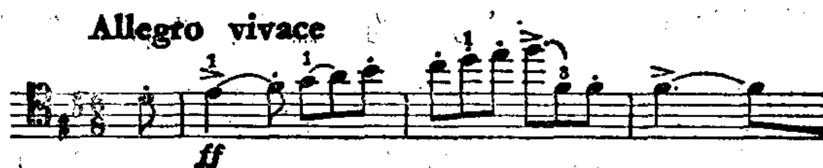
中乐章（Intermezzo）由两个相互对比的反复段落组成：有着具有(g 小调)吟唱特点的流畅沉思主题的 Andantino con moto 和以重音节奏和切分节奏见长的谐谑曲式的 Allegro presto(G大调)。

终乐章（Andante, b 小调）的引子极富诗意和歌唱性，根据西班牙民歌主题写成：



以短小的大提琴独奏结束。

主部中的叠句（D 大调）Allegro vivace 和整个终乐章一样，用三拍子写成；由于旋律极富特点和舞蹈的附点节奏突出，具有西班牙色彩：



终乐章的第一个插段在调式(d 小调)上形成对比，本身是引子主题的舞蹈性陈述。第二个插段的突出节奏型也很有趣。

这一协奏曲的完整统一建立在各乐章的风格一致，主题音调和节奏接近,采用反复陈述的手法等等之上。

拉罗的协奏曲说明作曲家非常熟悉这一乐器的性能，它的最大特点是运用了大提琴各种不同层次的力度变化的如歌奏法。丰富多采的音响在这里还要求演奏者具备经常是声音饱满的精湛的演奏技巧，也要求高超的弓法技巧。它的配器在全奏tutti 时异常鲜明而富于色彩性，使独奏大提琴声部音响更为突出。

谌国章译　司徒志文校

〔法〕圣-桑：a 小调第一大提琴协奏曲

随着十九世纪后半期法国大提琴艺术的发展，一些法国作曲家，其中包括大提琴协奏曲的作曲家恰·圣-桑(1835—1921)和爱·拉罗对大提琴的兴趣日益俱增。他们俩于一八七一年参加了“民族音乐协会”组织，该组织被誉为法国作曲家“提高了的和真正富于艺术性”音乐的开端；他两人结合了浪漫主义和现实主义的创作倾向，创造性地运用民族民间音乐因素，促进了法国作曲学派的“音乐革新”。

以旋律写法极富表情，诗意浓郁、精美绝伦著称的恰·圣-桑的 a 小调第一大提琴协奏曲(作品 33 号)，写于一八七二年，是献给大提琴家奥·托尔贝克的。
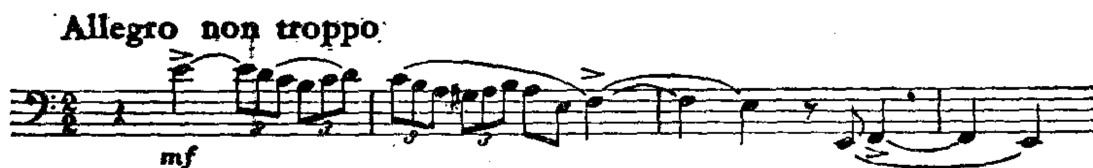
早先一八六二年圣-桑创作过一首大提琴与钢琴组曲，而在一八七三年写过一首奏鸣曲，后来又写了第二协奏曲，还有一九〇五年一首奏鸣曲。这样看来，作曲家数十年来一直保持着对大提琴的兴趣。

这时候他和许多著名大提琴演奏家交往甚密；除了奥·托尔贝克，还应该提到裘·拉塞尔、约·霍尔曼、约·德尔萨、阿·费歇尔，还有俄国大提琴家（曾和圣-桑合作演奏他的作品的）卡·达维多夫和阿·勃兰杜科夫。
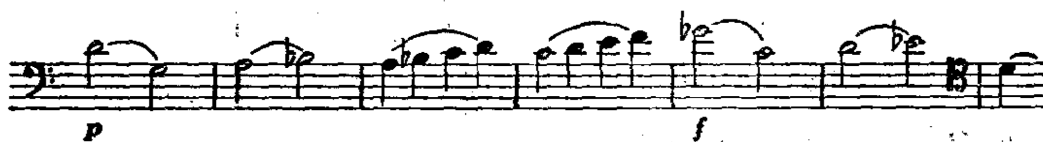
圣-桑的a小调协奏曲非常流行。约·德尔萨对这位作曲家创作的评论在很大程度上也适用于这部作品:"圣-桑的创作是一种稀世的完美艺术。它里面立即感觉得到这位大师的亲切抚顺和有力紧凑的手法。通篇都很有分寸:节奏型清楚而准确,没有拖泥带水现象;复调运用达到完美均衡,而配器在音响强大时是那么透亮和鲜明,以致任何一个细节都能听得出来。"

圣-桑协奏曲总谱的这些特点使它算得上是配器问题解决得非常理想的为数不多的较复杂的协奏曲名作。

类似单乐章协奏曲的独特曲式是符合法国浪漫主义美学的;和舒曼协奏曲一样,统一的结构整体中的各个不同组成部分首尾衔接而不中断,形成一连接不断的整体。协奏曲以Allegro non troppo速度开始,大提琴在乐队奏第一个和弦之后,以第二小提琴和中提琴的震音衬托下奏出热情激动的正主题:



副部在调式和音响特点上与主部形成对比;它是广阔的歌唱式的,在和声上极不稳定:



展开部主要用主部材料构成,包含着一个威武雄壮和力度变化鲜明的管弦乐插段,导至不完全的再现部(缺主部再现)。这里假定是协奏曲第一乐章的结束和第二乐章在B大调(Allegro con molto)上开始(仍然是假定)。第二乐章的音乐使人想起交响乐曲的中段乐章中的轻盈优雅的小步舞曲;管弦乐的全奏tutti预告它的开始。乐队以继续不断的舞蹈节奏进行(加弱音

器减低音响)衬托，大提琴奏出一个富有诗意、如歌和雅致的主题。乐章之后有一小小的大提琴独奏华彩乐段。

经过一个建立在协奏曲主部材料基础上的插段之后，大提琴以主调性奏出一个新的、充满抒情性、广阔展开的旋律片断(Un peu moins vite)：



我们可以（再次假定）或者把它看做取代慢乐章的全曲的"抒情中心"，或者视为带有三部(A—B—C—B—A)曲式的终乐章开始，其中 A 为抒情性乐段，B 段为技巧性展开，中间部分 C 段具有低音区雄壮而富于表情的旋律。

用同名大调写成的结尾部之前有一管弦乐全奏 tutti：这里运用了协奏曲第一乐章展开部中第一主题的威武插段的材料。协奏曲结束前出现了第一乐章里的一些因素，以补其再现部之不足，正如旋律乐段反复一样，多次回复到协奏曲的第一主题在极大程度上决定了作品的完整性。

这部协奏曲非常适合大提琴所富于描绘感情的表现手段。除了一些如歌的(Cantilena)主题而外，这里运用了各种不同技巧：如经过句中跳弓奏法(spiccato 或 sautillé)，采用了三度、六度和八度连续进行。在广阔的音域(五个半八度)和以人工泛音结束的半音音阶进行的转调也很有趣。

圣-桑的d小调第二大提琴协奏曲(作品 119 号)在主题材料和旋律表现性方面都稍逊色，它是为大提琴家约·霍尔曼写的。这部协奏曲(和第一协奏曲一样，没有管弦乐呈示部)由两个乐章构成：Allegro moderato e maestoso 和 Andante sostenuto,

插段是谐谑曲式的 Allegro non troppo，其结尾由独奏大提琴的华彩乐段回复到第一乐章的速度和主题材料。

这部协奏曲以技巧取胜，较少音乐内容。这里大量采用了双音、和弦、琶音、自然泛音和人工泛音等等。

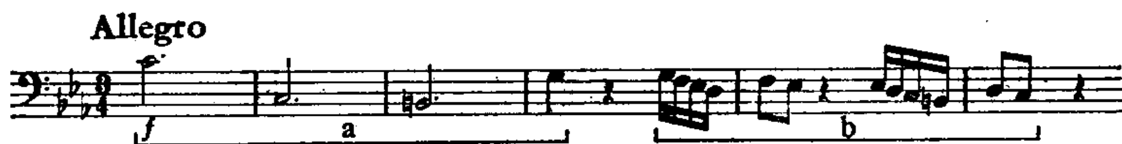
谌国章译　司徒志文校

〔法〕圣-桑：c小调大提琴奏鸣曲

圣-桑的c小调大提琴奏鸣曲（作品32号之1）是首经常演奏的作品。它结构极为精巧，那出色的终曲被誉为圣-桑室内乐曲中的一部杰作。

圣-桑从一八七一年起化了两年时间写成这首大提琴奏鸣曲，由于初稿中的终曲不为他的母亲所赏识，故他在一气之下，化了整整八天的时间，把终曲改成了现在这首脍炙人口的乐曲。

第一乐章 Allegro，3/4拍子，奏鸣曲式。第一主题由大提琴和钢琴同时用强音演奏，乐章的中心由这一主题中A的和声和B的节奏两个对应的要素组成(谱例)，这个主题由B的音型



所产生的节奏变化，使大提琴和钢琴交替着变化进行，并由大提琴做旋律的移动，以后再以十六分音符为主体经过半音下降的低音进行而进入♭e小调轻快的第二主题(谱例)，第二主题进入
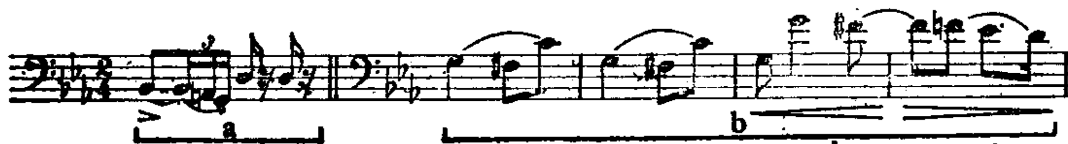


以后，大提琴随即把旋律转入到钢琴上，并且把调性转到了♭e小调的同名大调♭E大调上。渐渐安静下来之后，大提琴在进行

呈示部的移动时，钢琴则用复杂的技巧，奏出了以B为中心的第一主题，在大提琴自如的流动音型的烘托下，钢琴的低音部又加入了第二主题，然后在多种音型的伴奏下，大提琴用三连音演奏了八小节，使旋律渐渐微弱而平静下来。
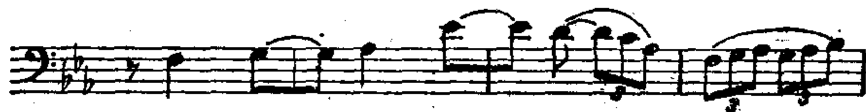
再现部是以钢琴用弱音量再现第一主题为开始的，只是钢琴在和声上要比呈示部更简洁单纯，此刻大提琴用拨奏进行伴奏，并忠实地再现呈示部。然后钢琴以十六分音符作右手的快速下行，接着连用更快的三连音，大提琴则引用第一主题中B的部分来展开，逐渐推进到高潮，从而结束第一乐章。

第二乐章 Andante tranquillo sostenuto, 4/4 拍子，自由而具有幻想的歌谣风格。一开始钢琴在高声部用断奏音符奏出一个片断的主题，然后由大提琴以同样音型接过来继续下去，而钢琴则作反复的伴奏进行。中间部大提琴奏出上行的连音乐句的主题，再由钢琴加以展开与收缩的多样变化，这样持续十数小节后，大提琴和钢琴作向下和向上音型的交错进行，并在钢琴上出现快速的三十二分音符的音型。此时大提琴又一次奏出了宁静而优美的连音主题，通过压缩再次展开似地在大提琴连续的装饰音音型和钢琴的结合下，渐渐平静地消失。

第三乐章 Allegro moderato, 3/4 拍子，回旋-奏鸣曲式。此乐章中钢琴一系列快速而细微的贯穿，充分体现了作曲家的独特的艺术风格。乐章开始钢琴和大提琴同时奏出了持续两小节很强的G音后，钢琴的快速音型出现了，大提琴陪伴着这音型，奏出了一部分加以变形了的动机，并带出了优美而带跳动性的旋律。这第一主题最起作用的动机A和B（谱例），在大提



琴上交替地出现。当奏到快速的连续三连音时，大提琴出现了带有上行切分节奏的第二主题(谱例)，然后钢琴接过了这一主



题，加以重复，接着第一主题中以B为中心的音型又重新出现，构成了这乐章回旋曲式的特点。并在节奏上稍有改变中推向高潮。此刻钢琴以辉煌的连续八度音在低音区奏出，由响到轻，然后平息下来。这种用弱奏的手法是作曲家创作上的特殊运用，别有风味。最后大提琴和钢琴又再以并驾齐驱的方式进行着，逐渐加快速度，把乐曲推向华丽而富有弹性的顶端，直至终止，结束了整个乐曲。

这部大提琴奏鸣曲也被列入了圣-桑的早期作品之列。

（宗　柏、吴曦鸣）

〔俄〕柴可夫斯基：罗可可主题变奏曲

在柴可夫斯基所写的许多对音乐演奏的评论中，最引人注目的是他为著名的俄罗斯大提琴家、圣彼得堡音乐院教授达维多夫于一八七五年三月十七日举行的音乐演奏会而写的那篇文章，该文于同年三月二十五日在《俄罗斯周报》上发表。在这篇文章里，柴可夫斯基谈到大提琴协奏曲这类作品时说："……多年来已经没有任何新的音乐作品来丰富它了。"同时，他郑重地对大提琴作为一件协奏曲的独奏乐器的命运表示担心。

可是就在第二年(一八七六年十二月)柴可夫斯基本人却用为大提琴和乐队而写的著名的《罗可可主题变奏曲》否定了他的这种担心。

在上面提到的文章里，柴可夫斯基写道："……为争取大提琴的独立地位，需要有惊人的天资和一整套极其复杂而精湛的演奏技巧，以便把观众的注意力成功地吸引到舞台上手持大提琴的演奏者身上。在我们的时代，很少有杰出的大提琴手，人们认为只有两三个，……而且也没有什么发展前途。可是在欧洲舞台上却出现了一个罕见的演奏能手，那就是达维多夫。在他的身上，我们发现一系列明快的艺术特色，这使得他成为当代首屈一指的大提琴家……。达维多夫的演奏是卓越的，表现在他那惊人的准确性、丰富而优美的音色、崇高的民歌风和引人钦佩的灵

巧的技术。”

柴可夫斯基的评论比《罗可可主题变奏曲》的出现要早。他的话使人有充分的依据来设想，在他为大提琴和乐队写协奏曲这种大型乐曲的时候，这个伟大的作曲家在很大程度上依然受到达维多夫比较熟练而优美的演奏的影响。他对达维多夫作为一个音乐家给以很高的评价。

柴可夫斯基的《罗可可主题变奏曲》具有协奏曲的技巧性。从这部作品的音乐质量来看，它在大提琴演奏的全部技巧上占有重要的地位。

“罗可可”风格是十八世纪流行于欧洲的一种艺术，它不是俄罗斯所特有的。柴可夫斯基，正如大家所熟知的，喜爱十八世纪音乐，尤其喜爱莫扎特。他用明显的有表现力的俄罗斯精神——宽广、歌唱和真挚——写出了一个“罗可可”主题，通篇作品的特色就是如此。作曲家随意地把他的主题叫做“罗可可”，因为在他的心目中，认为它有独特优美而明朗的品质。在这个主题上，熟练地写出变奏曲是根据艺术的对比原则而发展的。每一段变奏都有主题完整的艺术构思，一段接一段协调地变化着。时而宁静而愉快，时而优美而热情，时而自由地歌唱或表现华丽的技巧。可是由于在管弦乐部分经常重复出现叠句，使各段成为有机的整体而使全曲具有统一性。

柴可夫斯基非常熟练地为大提琴而谱写《罗可可主题变奏曲》，这表现出他对大提琴的生动的、富于表现的可能性的清楚的了解。在这部作品中同时采用了宽广而奔放的民歌风（现在版本的第三和第六变奏）和大提琴的丰富的演奏技巧。但是我们应当注意到在这首令人喜爱的变奏曲中旋律的美感。

布雷斯·阿萨菲耶夫评价这首变奏曲是柴可夫斯基的一首卓越而辉煌的最富有民族风味的作品。他写道：“这里听到了作

曲家那种迷人的精神愉快地传遍了全世界……。在这里艺术技巧让位于纯朴而亲切的诗一般的音响。”

这部作品已经出版过三次:第一版是原始的手稿,由作曲家写成钢琴谱(大提琴与钢琴)。第二版由柴可夫斯基的朋友、莫斯科音乐学院教授和著名大提琴家菲晶哈根在大提琴部分进行编订。在这一版中,作曲家把他的作品改编为管弦乐队谱,由莫斯科久尔根松商行于一八七八年十月出版。作曲家将作品献给了作品的演奏者菲晶哈根(1848 — 1890)。第三次修改本在作曲家生前出版, 数十年来世界音乐舞台上就以这个版本为听众演奏。这重印的现在版本,不同于前面的再版本,变奏顺序排列稍有更动。也是由久尔根松在一八八〇年十一月出版。

一九五四年, 国立音乐出版社发行了由斯托高尔斯基根据手稿编辑的变奏曲的钢琴谱;一九五六年,变奏曲再次由国立音乐出版社出版, 收入在柴可夫斯基全集中。库巴茨基已准备好根据全集中的总谱和钢琴谱恢复作曲家原始的稿本。由于柴可夫斯基在长时间里脱离了钢琴谱和由此改编的总谱的发行工作,从未过问过菲晶哈根的最后的版本,同时由于他在莫斯科制版和校对工作进行时,对这个版本仅作稍许的改动。现在这个版本和以前的版本同样有权演出。现在的版本已在我们国家多次重版, 这也是若干外国版本的基础。这一乐曲的著名版本已闻名于世。

《罗可可主题变奏曲》是经菲晶哈根之手开始演出的, 在一八七八年十一月十八日俄罗斯音乐协会莫斯科分会主持的交响乐音乐会上由尼科里亚·鲁宾斯坦指挥乐队,菲晶哈根演奏。

菲晶哈根也是第一个在国外演奏柴可夫斯基这首作品的演奏家。他在一八七九年六月八日威斯彼登音乐节演出这首乐曲非常成功,有许多著名音乐家参加,其中弗朗兹·李斯特高度赞

赏了这部作品。

一八九三年一月十六日柴可夫斯基逝世之前几个月，在俄罗斯音乐协会敖德萨分会主办的音乐会上指挥演出了他的这首乐曲，由曾经在俄国生活和工作过数年的捷克大提琴家阿鲁依兹(1860—1917)演奏。

此后演奏过这首变奏曲的大提琴家有：考佐留勃夫，罗斯特罗波维奇，别留绍夫，波莱斯，波得戈尔内和其他大提琴家等。

当代演奏柴可夫斯基的这首不朽作品的最佳演奏家是苏联大提琴家克努舍维斯基、罗斯特罗波维奇、夏弗朗等人。

曾演奏过这首变奏曲的外国演奏家中，在这里可以提及的有：伯克、克林格尔、费尤尔曼、苏音亚、马里夏、纳瓦拉、夫尔尼尔、卡沙多、托得利尔、沙得罗、耐尔沙瓦等人。

《罗可可主题变奏曲》受到各界广大听众的喜爱和尊重，并经常在音乐独奏会、音乐比赛会的节目中和公开广播音乐会中演奏，这是毫无疑问的。

(李明恒)

〔捷〕德沃夏克：b小调第二大提琴协奏曲

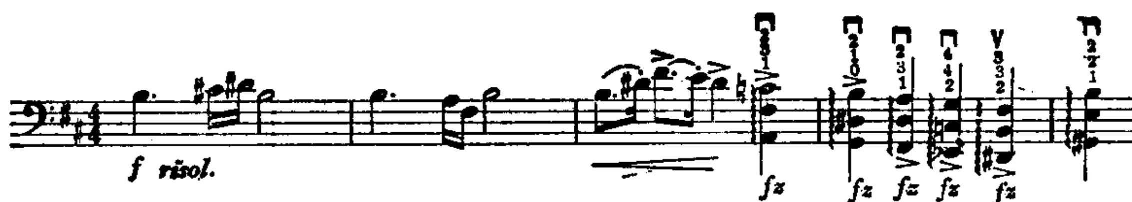
安·德沃夏克（1841—1904）的b小调第二大提琴协奏曲（作品104号）属晚期最宏伟作品之列。

它正好是德沃夏克在美国的时候写成（一八九四至一八九五），而在钢琴协奏曲（一八七六）和小提琴协奏曲（一八八〇）以及五部交响乐创作之后问世。这部极富深刻内容的作品反映出德沃夏克对祖国、对自己的人民和本国大自然的热爱。它充满人道主义的真挚感情。它里面史诗般特点结合着戏剧性、富于表情的抒情风格。协奏曲充满捷克民间音调和舞蹈节奏。作品音乐发展的庄严宏伟，配器的丰富多采和曲式的交响手法（继《新大陆》交响曲之后）使我们可以把它视为大提琴交响协奏曲。
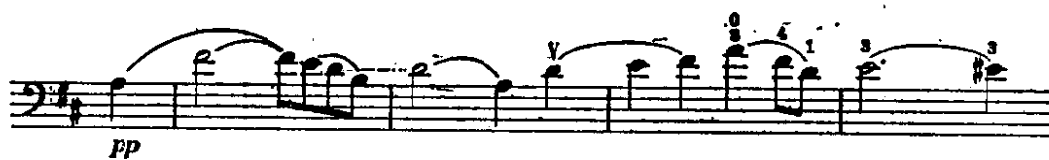
第一乐章（Allegro）用奏鸣曲式写成，不同于舒曼、桑-圣和拉罗协奏曲的是，它以广阔展开的管弦乐呈示部开始，不过这一呈示部所用基本主题材料和一般奏鸣曲式中的呈示部稍有不同。

大提琴独奏引子（Quasi improvisata）带有宣叙性的坚定有力的特点，使得管弦乐呈示部的主部音响富于庄严沉着、英勇激昂的色采。这种效果主要靠调性转换（B大调代替b小调，不过用的是混合里第亚调式）、力度变化与和弦的sforzando（加

重音)形成:
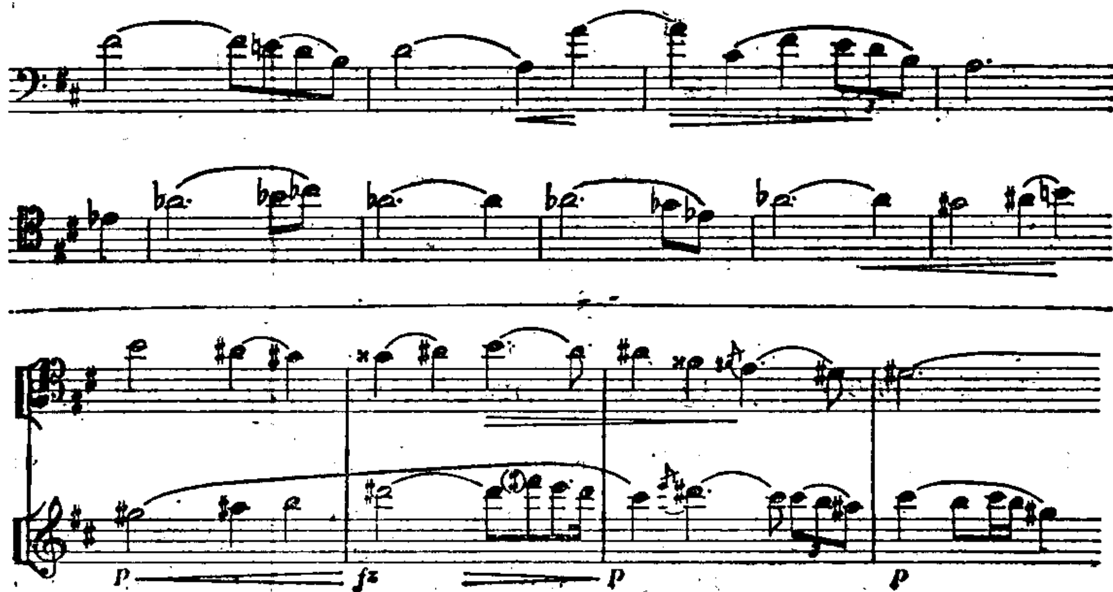


主部一直延续到插部，巧妙地发展了主题的基本音调而引向副部。副部以极富表情和广阔的歌唱性的大提琴主题开始:
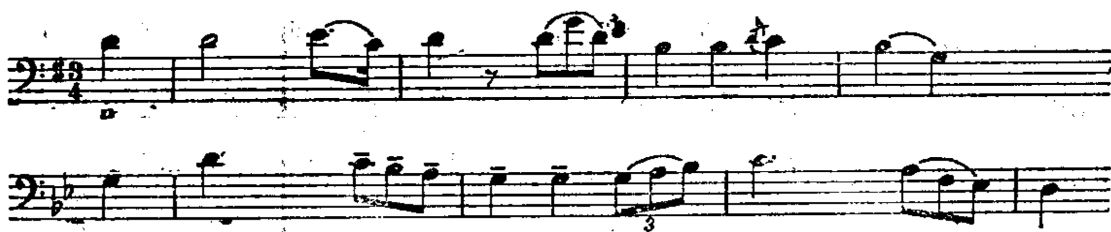


作曲家承认，这个主题一直使得他很激动，无疑它反映了作曲家个人的深刻感受。这个主题和前面英勇豪迈的主题形成对比，在极大程度上是由整个作品的戏剧情节所决定的。

展开部首先发展了主部材料。这里出现了一些用复调手法丰富而形成的富有表情的旋律。我们可举 Molto sostenuto 插段作为例子，它里面亲切稍弱(*pp*)的基本主题，经由大提琴在小调上陈述加以夸张；它再加上一个独立而同样富于表情的长笛旋律，和独奏乐器形成抒情的二重奏:



第一乐章的再现部经过压缩(只有主部)，直接导至扩展而充满力度变化的结尾部。时而乐队(Grandioso 宏伟壮丽地)奏出坚决而带肯定性的音响，时而大提琴 (Molto appassionato 非常热情地)响起正主题召唤音调，以此弥补再现部缺乏副部之不足。

第二乐章(Adagio, ma non troppo)用复三段体写成，本身结合着温柔的抒情性形象和变幻的戏剧性形象。这是音乐会上大提琴作品中最富有表情的慢乐章之一。我们不能不同意德沃夏克作品研究者捷克音乐学家奥·邵列克的见解，他发现这一乐章和第五交响曲的广板(Largo)乐章，还有《圣典歌》有许多共同的特点。如果说第一主题广阔而宁静，充满表情，富于歌唱性，那么以力度变化鲜明和英勇豪迈的管弦乐引子开始的第二主题，则表现出本身发展的热情高涨，形成形象的戏剧性：



第二主题是经过节拍改变的德沃夏克歌曲《Kéz duch muj sám》(《Leave me alone》意为《让我去吧》，作品82号)的旋律，这是作曲家怀念故乡、怀念心爱的亲人的一种忧伤感情表现。宁静沉思，深刻的抒情性和戏剧性的(有时近乎悲剧式的)感情激动相互交替，但并不破坏总的印象完整。

在这一乐章中段极富感情，在戏剧性的高潮中听得出呼唤的音调 (molto appassionato)。然后紧接大提琴华彩乐段，它使听者回复到庄严肃穆的情绪，并一直保持到乐章结束。

终乐章 (Allegro moderato) 用回旋曲式写成，带有突出的英勇豪迈和节日欢乐的气氛，时而与优美舞蹈性特点，时而与

光明愉悦的明快性特点交替出现。

宏伟壮阔和带有肯定生活性质的结尾部，本身包括了各个乐章的音调，好象是对作品的乐观主义的概括总结。

伊戈尔·贝尔查写道："德沃夏克的大提琴协奏曲使人感到是一种召唤，它唤起人们热爱生活，经受严峻的考验，战胜忧伤感情，建立功勋与荣誉。这部作品不仅是卓越天才与成熟技巧相结合的成果，而且是作曲家现实主义世界观的产物。"作曲家技巧娴熟地采用的一些管弦乐手法和大提琴表现手段也是与该协奏曲的艺术成就，它的内容发展要求相一致的。

作品的旋律性质非常接近大提琴乐器的表现性能。第一乐章的副主题，在展开部里的第一主题(b 小调)的变奏，第二乐章达到顶峰的歌唱性手法——这一切都是世界大提琴作品中如歌奏法 (Cantilena) 的最优秀典范。它揭示了人类感情的丰富内容层次，从斯拉夫式的诚挚亲切的民族感直到热情奔放的戏剧性的发挥。为了适应这种要求，演奏者应该掌握宽广的音域的如歌般的旋律奏法(Cantilena)，各种起着重要作用的不同揉弦的特点，从极弱 pianissimo 到极强 fortissimo 的不同力度变化以及各种不同的发音方法(从一般的发音直到各种滑音(Portamento)等。

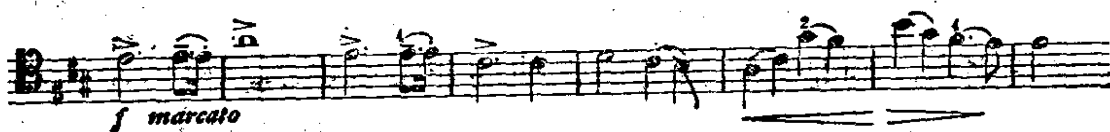
各种各样的演奏技巧，如跳弓(Spiccato 或 Sautillé)、双音(包括八度)、和弦、颤音、泛音技术等等，决定了它在演奏上是很难的。

但是无论如何不应特别突出技巧问题。它只能与管弦乐表现手段一起用来体现协奏曲的深刻内容，进一步增强它的交响性发展，用这种艺术感染力来打动听众的心灵。对演奏者——独奏者、指挥和乐队——来说最难的是达到整个演奏的完整统一，正确分布"感情重心"，趋向各乐章的和总的高潮，音乐上正

确处理和极具说服力地展开抒情性与戏剧性的对比，进行舞蹈和英勇豪迈行进因素之间的对比。

德沃夏克协奏曲由于它那高度艺术成就乃是十九世纪作曲家的作品中最常上演的曲目。在近几十年里它一直被列为世界优秀演奏家的保留节目，还用来作为比赛曲目和教学曲目，被录制成唱片，乐谱在全世界包括在我国一版再版地发行。

安·德沃夏克（1841—1904）写有两部大提琴协奏曲。A大调第一协奏曲（1865）是他为他的朋友和同学——大提琴家路德维格·帕埃尔而写的，那时德沃夏克在"临时剧院"乐队拉中提琴，曾与他共过事。这部协奏曲属于作曲家早期经验之作，虽然在音乐会实践中并未获得推广，但不无音乐上的重要意义。著名捷克大提琴家米洛什·萨德洛在尽力恢复作品原来的面貌的同时，于一九七四年在布拉格（根据他自己的版本和约·布尔格豪泽配器）与捷克爱乐乐团合作（勃·瓦列克指挥）演奏了这部协奏曲。下面援引它的第一乐章基本主题：
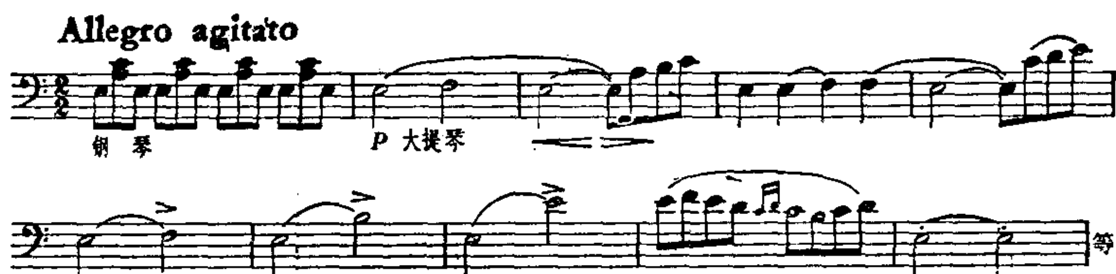


（谌国章摘译自〔苏〕京兹堡著《大提琴艺术史》第四卷，1978年《十九世纪作曲家的大提琴作品》。司徒志文校）
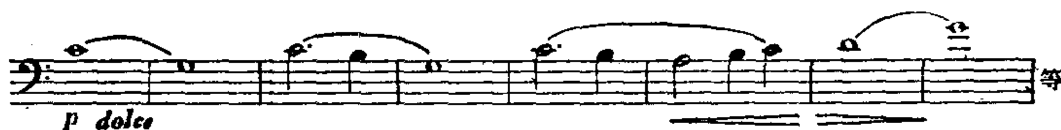
〔挪威〕格里格：a小调大提琴奏鸣曲

格里格(1843—1907)的a小调大提琴奏鸣曲（作品36号）是他一生中所写出的唯一的一首大提琴奏鸣曲。由于当时二十一岁的格里格深受他本国的音乐先辈小提琴家奥尔·布鲁的赏识，并多次劝格里格为自己在今后的艺术事业取得更大成就，去德国莱比锡音乐学院深造。正是这种友好的情意，使格里格在夏天经常有机会同这位在奥斯台罗埃恩岛度假的小提琴家合作演奏一些大师们的作品。这种愉快的相处，无疑很自然地会促使格里格写些小提琴和大提琴的乐曲。但这首大提琴奏鸣曲的真正来由，则是作曲家为悼念他的非常亲密的兄弟的不幸逝世而写的，乐曲寄托了他对同胞手足的怀念和深切的哀思。从这以后，尽管有很多音乐家希望他继续写些类似的受人欢迎的大提琴奏鸣曲，但他从此再也没写过。这唯一的奏鸣曲，成了大提琴演奏者们和大提琴音乐爱好者们非常重视而又很珍惜的一首有价值的乐曲。

第一乐章 Allegro agitato，a小调，2/2拍子，奏鸣曲式。开始钢琴用很弱的音量，奏出了极度不安的三连音音型，然后大提琴唱出了如泣如诉的第一主题(谱例)，这一主题具有暗淡而忧伤的北欧风格，它以扣人心弦的旋律徐缓地进行着，但继而这种暂时的安宁被慌乱的更快的速度冲破，然而这一切毕竟还是



暂时的，继而就消失了。接着在钢琴平静的引导下，大提琴则奏出了鲜明而又优美的第二主题（谱例），首先在C大调上钢琴以
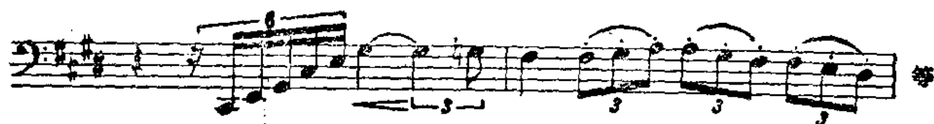


五度和六度和弦成对地进行，然后大提琴也以分解和弦起伏向前延伸，接着钢琴的连续八度的上行给音乐带来了活力。大提琴巧妙地向展开部前进，直至达到*fff*的具有华彩风的高潮，此时的钢琴进行也较为活跃。再现部的第二主题在#f小调上出现，把呈示部进行稍为的反复，在急速结尾的瞬间，第一主题又隐隐约约地出现一下，然后更强有力地快速连奏，结束了第一乐章。

第二乐章 Andante molto tranquillo，d小调，4/4拍子。有人评论这一乐章为一首颂歌。它和第三乐章都是为了表现格里格逝世的兄弟在世时的情景。开始钢琴在高声部轻轻地按正规的八小节音型，徐缓而又安静地对主题进行提示，紧接着由大提琴重复这一主题（谱例），钢琴则以F大调的分解和弦伴



奏。这部分以渐慢告一段落后，转到了#c小调的第二主题（谱例），包括了三连音音型的旋律，促进了大提琴的出现，然后又回



到原调。第一、第二主题在大提琴上的再现，伴随着钢琴以华丽展开方式的渐弱的曲调，在渐渐慢下来之后，大提琴又以拨奏结束了这一乐章。

第三乐章 Allegro 据说是根据索尔贝格的歌曲构思而成的，a 小调，2/4 拍子。先由大提琴独奏出优美而歌唱性的旋律(谱例)，而后节奏变快，由钢琴在高声部弹奏出轻快的主要旋



律，接着大提琴则用较弱的音量，轻轻地加以重复(谱例)，并用



这旋律形成大提琴和钢琴的对答，似乎是一段意味深长的互相倾诉。以后大提琴奏出时而和钢琴同调的非常细腻犹如纺线般的旋律，这阵阵逼近，在达到调性上转为明朗的 A 大调的顶峰——高潮后，逐渐地暗了下来，在人们无穷的回味中结束了整部乐曲。

(宗　柏、吴曦鸣)

〔捷〕波泊尔：e小调第二大提琴协奏曲

波泊尔写过上百首大提琴作品，其中有不少是颇有音乐魅力、演出效果甚佳的乐曲。他一共写了四首大提琴协奏曲，以这第二首最为成功。

第二协奏曲(作品24号)全曲优美流畅，极富特色，其中独奏大提琴的高难度技巧几乎无所不包，因此也是一首适合于锻炼演奏技巧的乐曲。乐队协奏的效果也得到充分的发挥。总之，整个乐曲给人以心旷神怡、委婉动听的深刻印象。

乐曲共分三个乐章，按十九世纪西欧古典传统的曲式写成。

第一乐章 奏鸣曲式，是一个速度变化多、篇幅较长的乐章，约占全曲演奏时间的一半以上。为了充分发挥独奏大提琴的高难度技巧，乐曲中反复穿插出为主题加以装饰变化的华彩乐段。

第二乐章 行板，三部曲式，是一个充分发挥大提琴宽厚音色、纵情歌唱的乐章，主题具有爽朗明亮的特征。

第三乐章 快板、中快板，回旋曲式。乐曲具有强烈的匈牙利民族风格。主题是一种类似民间舞曲的音调，由独奏大提琴引出，接着不断地进行反复和发展。独奏大提琴在热烈的急板中精巧地作各种变化、装饰，使一些高难度的技巧发挥得淋漓尽致，最后在高昂有力的气氛中结束。

这部作品于一八七九年在莱比锡作首次演出，由作曲家本人担任独奏。至今还有不少演奏家把此曲作为自己的保留节目。

（林非相、宗　柏）

〔法〕福雷：g小调大提琴和钢琴奏鸣曲

福雷的g小调大提琴奏鸣曲（作品117号之2），以它极为出色的音乐，能和贝多芬的A大调大提琴奏鸣曲、德彪西的大提琴奏鸣曲这些世界最著名的大提琴奏鸣曲共享盛名。

这首奏鸣曲作于一九二二年，是他所有有价值的音乐作品中，声誉最高的作品之一，也是他全部室内乐作品中的最后一个作品。这首奏鸣曲内容深刻，感人肺腑。音乐语言朴实简练，通俗易懂。

第一乐章 Allegro，g小调，3/4拍子，奏鸣曲式。开始由钢琴奏出优美动听的旋律，随之大提琴出现与之形成对比。两者既是和谐，又是在冲突中展开竞赛，不久主题旋律在大提琴上娓娓动听地奏出，接着由主题所派生出来的副动机作各种手法的变化进行铺开。第一主题的线条是那样的优美而明确，和声也丰富充实，非常完整。第二主题是从^{b}B大调上的分解和弦连奏开始，然后旋律移到了两件乐器的低音区作卡农式的委婉的进行。

第一、二主题陈述后慢慢进入展开部，最初在展开部中第一主题的两个旋律变形在大提琴和钢琴上轮流进行扩张和压缩。中间也返回到第一主题的原形原调的旋律上。接着第二主题和呈示部中相同回到^{b}B大调。后半部有着调性的变化，最后

再以第一主题为材料进行展开。

再现部中原呈示部的第一主题变为在G大调上开始，再逐渐简略地过渡到第二主题。两个主题所发展的主要部分再现后，才徐徐地进入短的结尾。

这个乐章对全曲有着相当重要的支撑作用，作曲家敢于在不打破它的体裁形式上而很自然地超越了它的做法。它那如歌般的情绪，既有抒情动人的一面，又有坚韧的音乐性格的一面，其韵味之足，格调之高是难以描绘的。

第二乐章 Andante，c小调，4/4拍子，三部曲式。乐曲简洁朴素。在钢琴的和声明亮的前奏中，大提琴很自然地奏出单纯而又有着无限深情的旋律，在较长的延续后经过副乐句再进行反复。在此展现崇高的美景和感人的音乐里，使人们赞叹作曲家真是罕见的天才。

中间部从^{b}A大调开始，有很多自然精巧的转调，一些更为短小的类似主题动机经过细致入微的发展，并以切分音的节奏向强而庄重的气势前进。自然收缩后又再现最初c小调的主题，然后乐曲逐渐变为感伤忧愁，以致安静的结束。

第三乐章 Allegro vivace，g小调，2/4拍子，回旋曲式。钢琴轻快而有活力地奏出了第一主题，接着大提琴重复这个主题，应答式的发展后，钢琴又作各种流畅的变化演奏，便在^{b}B大调上奏出第二主题。大提琴以明朗的旋律进行反复后，在后半拍的拨奏下开始第三主题，然后大提琴又回到在第一主题的动机上，经过部分的发展而达到最后的再现，这里立即在调性上转到原来的g小调，而很有魅力地连续到结尾。

整个这首奏鸣曲初看起来似乎在技巧上比较单纯，没有什么突出之处。但是饱经风霜的福雷在他七十七岁的高龄写出这样的音乐作品，确是很难得的，其内容之深刻、意义之重大是无

与伦比的。在他的一生中不是为了追求什么个人的名利或是什么更高的荣誉，而是在为人类的美好事业尽情的讴歌中贡献自己毕生的力量。

（宗　柏、吴曦鸣）

〔英〕埃尔加：e小调大提琴协奏曲

e小调大提琴协奏曲（作品85号）是埃尔加的最后一部大型作品，首演于一九一九年。埃尔加写完这部协奏曲之后的十几年几乎失去了真正创作的意愿。这一事实对于协奏曲音乐的性质不无影响，他自己就认为这部作品是表现"人对待生活的态度"。第一次世界大战结束后，埃尔加对生活现实就象是一个盛年已过、不堪回首的人，这种怀旧的情思在慢乐章和末乐章结束前那段美妙无比、表情丰富的悲哀音乐中达到了高峰。麦克尔·肯尼迪在他那部评论埃尔加的精辟著作中写道："这段音乐的虚无主义色彩的强烈，为他的其他作品所无法比拟。"肯尼迪还认为，如果确实如人们说的那样，这部协奏曲是埃尔加的战争安魂曲，那么"这里的安魂曲与其说是为了在佛兰德战场上的死者，还不如说是为了一种生活方式的毁灭"。出自这种愤懑的心情，埃尔加创作了一部杰作。

这部协奏曲作于一九一八至一九一九年间，一九一九年十月二十六日首演于伦敦皇后音乐厅，由弗利克斯·萨尔蒙德演奏，埃尔加亲自指挥。那次演出由于未能充分排练而失败，当年还是乐队的青年大提琴手约翰·巴比罗利爵士一直为此事鸣不平：埃尔加是二百年来英国最伟大的作曲家，居然不得不在一旁守候，而让这次音乐会上另几项节目的指挥艾伯特·科茨排练

他自己的曲目，比规定的时间超过了一小时。但是，埃尔加的这部作品确是完美无缺，不允束之高阁。大提琴家们渐渐发现这部新的巨作，用以充实有限的大提琴曲目，真是太必要了。对这部作品的重要性的最大承认，莫过于帕勃洛·卡萨尔斯，这位不仅是当年也可说是空前绝后的伟大演奏家先是公演，后又把它录成唱片。

埃尔加共创作了两部协奏曲。除这首大提琴协奏曲之外，还有一部是小提琴协奏曲，写于一九一〇年，规模更大、气魄更加宏伟。埃尔加仅有的几部重要的室内乐作品——一首小提琴奏鸣曲、一部弦乐四重奏和一部钢琴五重奏都写于一九一八年，正是创作大提琴协奏曲的前一年，因此把室内乐的精神实质在某种程度上注入了大提琴协奏曲，作品的亲切感与作曲家的怀旧之情是一致的。所用的乐队编制虽然和小提琴协奏曲不相上下，但是配器方面有很大区别。埃尔加注意到大提琴声部如何在乐队的衬托下充分的发挥，与此同时乐队的作用也并不逊色。大提琴演奏时，乐队配器总是足以让大提琴从容不迫地处于主导地位。埃尔加非常熟悉弦乐器的性能，对大提琴的各种有利条件运用得恰到好处。

第一乐章开始时，独奏大提琴的几个雄壮的和弦奏出一个警句主题，在第二、第三乐章中以变化形式再现。接着是第一乐章的正主题，那是一个忧郁而摇曳不定的曲调，先由小提琴演奏，不久后被独奏大提琴接替。这一乐章的曲式十分简单：e小调第一主题经独奏和乐队奏出后，中间段以小调进入，很快便转入大调，中间段结束后，第一主题以模进的形式回复，随即不间断地开始第二乐章；第二乐章的引子中含有警句主题和新乐章正主题的一些影子，还有一段短小的华彩式的独奏经过句，接下去就开始谐谑曲的乐段，供大提琴尽情发挥快速的经过句技巧。第

二主题给这一乐章带来有一些沉重的感觉，也包含幽默的情趣。但轻逸的音乐很快就回来，最后被一阵轻微若无的和风吹走。慢乐章是埃尔加最深刻，同时又是最简单的思想。连奏连绵不断地拉着一个悠长的曲调，结束在属调（b小调）上——离协奏曲的e小调十分遥远。末乐章（当然不间断地进入）以降B大调到e小调的转调开始，勾画出下面回旋曲的主题。但是先还有一段华彩（其素材同警句主题和回旋曲主题都有关系），引入末乐章主体。这里的正主题及其切分的节奏制造一个“此后人人生活幸福”的假象，其实心里并不快乐，整个情绪流露的悲愤不亚于欢快。最后，速度改变，听到一个新的深刻而富有表情、带有变化音的强烈的主题，怀旧的情思发展到高潮，接下去是慢乐章旋律的部分回复，一个悬念式的休止以后，大提琴奏出全曲开始处的警句主题，独奏和乐队随即把全曲迅速煞住，再引一句肯尼迪的话：“结束几乎是仓促而简短，仿佛前面把心里话倾吐得太多了。”

顾连理摘译自上海音乐学院《音乐艺术》丛书

第2号《现代作曲家及其名曲》

〔瑞士〕布劳克：希伯莱狂想曲《所罗门》

布劳克 (Ernest Bloch) 一八八〇年七月二十四日生于瑞士日内瓦，一九五九年七月十五日逝于美国俄勒冈州波特兰德。初在日内瓦拜达克罗丝(Jaqueo Dalcroze)为师，一八九七年进布鲁塞尔音乐学院随易沙意和拉塞学习，一九〇〇年则到法兰克福投克诺尔门下。后来在巴黎呆了两年后，回日内瓦并在音乐学校任教。

一九一六年到美国，次年在纽约曼奈斯音乐学校执教，一九二〇年后出任克利夫兰音乐学院教授，一九二五年担任旧金山音乐学院院长。

这位犹太裔现代作曲家的名作有《美利坚交响曲》和希伯莱狂想曲《所罗门》。他那犹太主义的作品，并非只在表面上取用犹太式的主题，而是在本质上表现犹太圣经中崇高深邃的精神。自古以来，虽然诞生过不少的犹太作曲家，但只有布劳克把希伯莱的精神和感情，从灵魂的深处加以赞颂，再借助音乐把它表现出来。

希伯莱狂想曲《所罗门》(Rhapsodie Hebraique "Schelomo")是布劳克于一九一六年去美国前夕的作品，在总谱的后页有"一月至二月于日内瓦"等记录，次年在纽约首演。作曲家

标明这是一首为大提琴和管弦乐演奏的希伯莱狂想曲，因此，也可以视为一首大提琴协奏曲。

“Schelomo” 是旧约圣经中提到的“所罗门王”的希伯莱语。他是以色列王国的第三代君主，是以写作“诗篇”而闻名的大卫王的幼子。他统治的年代，从公元前九七〇年起，一直到去世的公元前九三〇年。在这期间，他使以色列成为一大强国，并扩张疆域，留下不朽的功绩。所罗门王在世时建造了耶路撒冷的宫殿，过着孤高而荣华的一生。他是一位贤明而富于智慧的君王，曾流传着许多人们津津乐道的轶事趣闻。身为犹太主义音乐奠基者的布劳克，选择这位君王作为这首狂想曲的题材，是件非常自然的事。
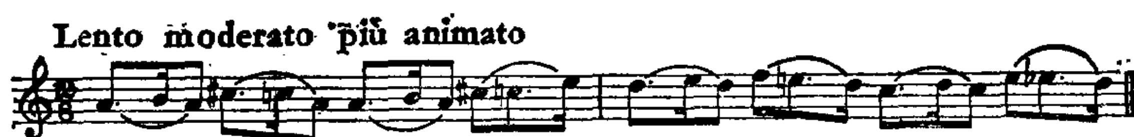
他的这首乐曲，并不用标题式的表现手法，他在谱面上不曾记下任何说明内容的文字。它只是表达戏剧般的幻想，讴歌出所罗门王的一生，洋溢着东方式的气氛。

布劳克曾说：“曲中不曾原样取用犹太旋律，只是将预言书中所记载的力，传道者们的正义与绝望，约伯记中的悲叹和雅歌（注：所罗门王所写作）中的官能感觉等，和我们的性格相通的情景，凭我自己诚挚的心写作而成的。”

这首狂想曲中指定以双管编制演奏，敲击乐器中，共有定音鼓等六种，外加钢片琴和两架竖琴。演奏时间约二十分钟。全曲只用单乐章写成，正如标题的“狂想曲”那样，是一首自由的幻想曲。曲中由不协和音强烈的音响和阴暗的曲调，掀起颇具魄力的高潮，把狂想曲的特色表露无遗。

全曲由大提琴独奏的装饰风前奏开始。不久，表示被美丽与财富所环绕，孤独地高居的所罗门王的大提琴主题（谱例），就以独特风格出现。然后以深沉的忧郁感觉，随管弦乐向高潮推进。据说这段主题，是从友人之妻塑造的所罗门王胸像获得灵

感写作的。



在第二部中，具有图案式节奏的主题，令人联想到希伯莱的舞蹈。这曲调由低音管接到双簧管上，然后由大提琴独奏，以犹太式的语法加以处理。此后加入悲剧似的狂暴感觉往下腾跃。不久，独奏大提琴的第一段主题又再回顾一次，接着自由地加以展开。当前奏低沉阴暗的大提琴乐句再度出现后，全曲就在绝望与沉痛的气氛中结束。

（宗　柏、吴曦鸣）

〔苏〕米亚斯科夫斯基：a小调大提琴奏鸣曲

这个作品81号写于一九四九年一月，作曲家把它献给了罗斯特罗波维奇。他们两人共同合作完成了此曲的大提琴部分。一九五九年三月五日由罗斯特罗波维奇在莫斯科首次演出，并获得了斯大林奖金。

这首奏鸣曲是一部抒情风格的作品，具有清新爽朗的音乐形象、优美动听的音响、古典严谨的形式。钢琴部分朴素明亮。全曲没有采用强烈、尖锐的对比手法，这些特点贯穿着整个作品，尤其在第一乐章小快板中。

第二乐章缓慢如歌，给乐曲增添新的光采。它那抒情与悲怆的朗诵式的乐句对比，使这个乐章充满了戏剧性。

第三乐章轻快活泼、以回旋-奏鸣曲式写成。它是这个奏鸣曲的最活泼和最富于变化的部分。它的主旋律形象欢快明朗，两个插句互相呼应对比着。一个抒情的插句用C大调宽广如歌地展开，带有一些东方色彩的泛音；另一个插句则充满进取、热情和富有深情。

这首奏鸣曲是作曲家的最佳作品之一，是在他最后一部作品——第二十七交响曲完成前的几个月中创作的，可以把它作为作曲家总结创作生涯的一个完整的草图。（黄燊华）

〔苏〕米亚斯科夫斯基：c小调大提琴协奏曲

这个作品68号作于一九四四年，它反映了第二次世界大战中苏维埃人民的民族主义感情，是继承了柴可夫斯基和拉赫玛尼诺夫抒情风格的传统。作品明快、清晰，它那发自内心深处的感情、明确的音乐形象都与作曲家四十年代的作品——第二十一交响曲、第二大提琴奏鸣曲、第十三四重奏和最后的第二十七交响曲有着紧密的联系。这首协奏曲突破了古典传统的手法，只用了两个乐章，而且是连续演奏。

第一乐章徐缓的，但不过分。由弦乐和大管轮流奏出深沉、冥想的旋律，接着由独奏大提琴在G弦上奏出优美的第一主题，然后双簧管和长笛再反复演奏，大提琴又接过去发展了这个主题。展开部是独奏乐器在D弦上奏出的，很快地就进入了再现部，又采用了原调的第一主题和C大调的第二主题，结束了此乐章。

第二乐章急速的快板，是一个生气勃勃的乐章，用奏鸣曲式写成。主部建立在主题因素的对比上，宽广的民谣风与三连音清晰的节奏音型交融在一起。副部在大提琴声部广阔展开，加强了主题的对比。展开部是一个a小调类似小步舞曲的乐段，乐队的协奏效果是那样的巧妙和协调，以小号和圆号加弱音器

与大提琴、低音提琴用拨弦的演奏，使这一乐段更富有诗意。再现部是用典型的复调手法写成，主部的一、二主题在这里以对位的方式同时出现。全曲的结尾有一个短小的华彩乐段，是根据第一乐章的基本形象用新形式加以重新陈述，使作品臻于完善，最后在C大调上结束全曲。

这部作品首次演出于一九四五年三月十七日，是献给克努舍维茨基的，这次演出由他担任大提琴独奏。这个作品于同年荣获斯大林奖金。

（林非相、李明恒）

〔法〕伊贝尔：大提琴与管乐队协奏曲

法国作曲家约·伊贝尔(Iber 1890—1962)自一九一一年开始，乃至以后的近十年在巴黎音乐学院学习，在这期间他师从热达廖、维达尔等。轻歌剧《安若利卡》的成功，给他带来了巨大的声誉。并从一九三七年起在罗马的米杰奇担任多年的指挥。

一九一四年第一次世界大战爆发，伊贝尔毅然投笔从戎，充任水兵，在退役前一直晋升为军官。一九一六年以大合唱《诗人与仙女》获战后第一届罗马大奖。
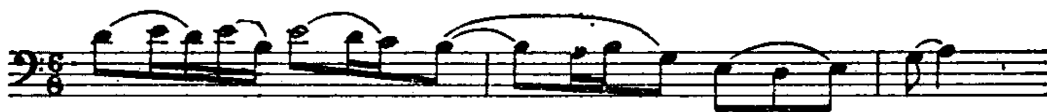
伊贝尔和奥乃格、米尧等都属"六人团"，他发挥自己独特的才能，使他的作品清新、明快。他尊重传统、忠实地体现法国音乐文化，受到浪漫主义、拉威尔、印象主义德彪西的影响，这一切使他在乐队的色彩方面具有一定的独特风格。

伊贝尔的大提琴与管乐队协奏曲出版于一九二六年，由管乐队和大提琴联合演奏，这在当时可以说是一个非常大胆而创新的一种尝试。那洋溢着粗犷、深沉气息的大提琴和粗线条的铜管乐曲合作，体现出一种非常独特的效果。

全曲虽然由三个乐章构成，却完全不同于传统协奏曲的曲式，每一乐章都分别附有组曲般的标题。

第一乐章是"田园曲"(Pastorale)，主题虽然能使人联想到十七、八世纪乡村简朴的巴洛克音乐风格，但它的和声色彩却丰

富多样、变化莫测，体现了现代音乐的特点。用自由的三段体构成，乐队的开头主题，在第三段中再现，但原来宽广直率的精神，变为豪迈奔放，更加发挥管乐队的作用。



第二乐章是浪漫曲。此曲悠扬地洋溢着柔和的旋律，抒情优美，充满着沉思冥想的意味，令人陶醉。然而这种感人的曲调，并非是一成不变的，其中段激起各种波涛，由管乐队进行点缀，与前后大提琴的独奏乐段形成对比。

第三乐章“基格舞曲”，但不管是曲式或内容，均与巴赫时代的作曲手法没一点关联，而且大提琴只担任助奏声部，在结尾之前，大提琴才担任演奏了一段宏大而技巧难度很大的装饰变奏，使全曲在辉煌的音乐声中结束。

（吴曦鸣）

〔苏〕普罗科菲耶夫：C大调大提琴奏鸣曲

这首奏鸣曲（作品119号）是对美好生活的憧憬，以明朗的、富有情感的色彩和高度的诗意为标志的作品。

第一乐章庄严的行板。主题一出现就明显感觉到与作曲家的第五交响曲的主题相似。作曲家从第一小节起就同样确立了既充满活力、又庄严而恬静的史诗般的主题。接着是一个连接部，类似沉思的、田园式的旋律，但又似乎与俄罗斯的壮士歌的曲调相近。在副部中它的第一主题安静、明朗的抒情性与作曲家的一些芭蕾舞音乐有内在的联系，特别与《灰姑娘》的音乐近似。第二主题带有悲歌色彩。紧接着音乐被力度很强的发展部所代替，在这里令人惊慌、焦燥的主题占有重要的意义。

第二乐章优雅的中板。从全曲来看它好似一个中型的间奏曲。它和作曲家为青少年写的作品可以说是异曲同工，其中儿童歌曲和号角的音调、少先队进行曲似的节奏都有很细致的表现。在连接部中具有朴实、幽默的情感，这种幽默既不是讽刺也不是怪诞，而是亲切、温柔的，只是略有挑逗的意味。这两种性格在作曲家的早期作品中经常可以找到。最后这一乐章的鲜明形象，那开始的旋律重新再现，逐渐在远处消逝。

第三乐章快板，但不急促，用回旋奏鸣曲式写成。以丰富多

样的对比形象为特点，主题充满了柔和、抒情的感情，有两个副题与它交替出现。它那平稳而有力的节奏和犀利明快的音调，构成了一种充满热情和活泼的舞蹈场面。第二主题是作曲家特有的异国风味的“东方曲调”。在中间的插部里象是钢琴有节奏地作薄雾般徐徐飘摇的进行。也象是摇篮曲。在终曲的结尾部里第一乐章的广阔的主题又一次再现，庄严地结束了全曲。

此曲于一九五〇年三月一日由罗斯特罗波维奇和李赫特尔在莫斯科音乐学院小厅作首次演出。

（冯金华）

〔苏〕普罗科菲耶夫：e小调大提琴交响协奏曲

这部作品125号与作曲家的第一大提琴协奏曲相比，在民族风格的运用上、在幻想般的抒情性和诙谐的戏剧性上都有了更为丰富的发挥。独奏大提琴部分作了最大限度的表现，乐队的协奏部分也更富有交响性。从这里可以看出普罗科菲耶夫在晚年时是多么热爱大提琴这一乐器，对它产生了极大的兴趣。在创作这部作品时也得到了大提琴家罗斯特罗波维奇的大力协助，终于在一九五二年一月全部完成，并把这部作品献给了他。

全曲共分三个乐章：第一乐章行板，三部曲式。是充满激情的、庄严的序曲，反映出作曲家晚年那富有戏剧性和抒情性的艺术构思。

第二乐章快板，奏鸣曲式。其中剧烈变化与平稳抒情两种情绪形成鲜明的对比，与第一乐章托卡塔式的风格比较起来更加强了诙谐的成分。整个乐章创造了充满既宁静又热烈的戏剧性情感相互交织的情景，显示了音乐的无比魅力。

第三乐章稍快的行板。以两个主题分别组成的二重变奏曲，并采用传统的斯拉夫风格的歌舞形式，表现出对生活充满着期望，以青春的活力和满怀信心的前景结束全曲。

于一九五二年二月十五日在莫斯科首次演出，由罗斯特罗波维奇担任独奏，李赫特尔指挥，莫斯科青年交响乐队协奏。

（林非相、宗，柏）

〔法〕奥乃格：大提琴协奏曲

阿·奥乃格（Arthur Honegger 1892—1955）是法国的作曲家、指挥家及音乐理论家、教育家和活动家。

一九〇九年进入苏黎士音乐学院，师从马丁、吉达尔奇，后在巴黎音乐学院继续深造，并在热达廖门下学习音乐理论，随维多尔学习作曲。是多调性、但采用古典曲式音乐的代表。一九二八年加入并成为天才的作曲家“六人团”的成员之一。八年以后又成为“人民音乐同盟”领导成员，“民间音乐学校”作曲教授。一九五三年加入“法兰西学会”。

奥乃格的音乐作品虽然带有一些现代音乐倾向，具有一定的复杂性和矛盾性，但他总的风格不能算是极端的现代风格，这和他注重罗马式音乐文化同德国音乐文化相联系是分不开的。

他的音乐体裁和形式的涉及面是很广的，他曾提出“音乐应当面向人民”这种进步思想，使他的早期作品带有浪漫主义的倾向，追求形式的创新，这段时期的作品中充满了旺盛的激情和充实的艺术内容，反映人道主义。在他晚期的作品中，悲观的情绪上升了，对前途的渺茫和担忧的心情充分地表现了出来。
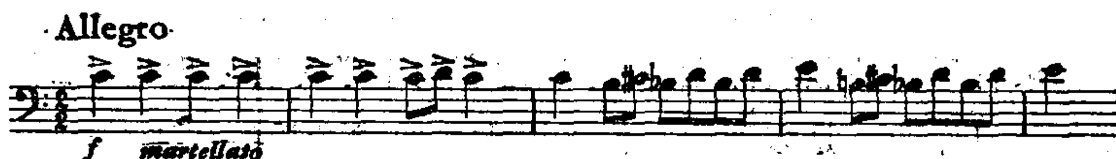
奥乃格写成于一九二九年的大提琴协奏曲，由著名的大提琴家莫利斯·马列夏尔担任首演时的独奏，并于一九三一年出版时，奥乃格题名献给他。

全曲既可象单乐章那样接连演奏，也可以象古典传统那样，分成三个乐章。

第一乐章是行板。由管弦乐的切分节奏开始，并以接连出现的两个主题作为对比，象往常的协奏曲曲式那样发展。

第二乐章则是一首变奏曲。第一乐章的主题动机在此作各种装饰变奏，乐曲忽儿宛如潺潺流水，忽儿又似情人在低声细语，展开一幅幅画面，勾起人们美好的遐想。在这些变奏乐段中独奏乐器的各种技巧发挥得淋漓尽致。

第三乐章是有力的快板。它不论在和声还是节奏方面来说都是很大胆的，主题的节奏音型如下：



在结尾部中，象回忆往事那样，第一乐章的主题隐约地又一次出现，然后急遽地结束全曲。

（吴曦鸣）

〔德〕亨德密特：大提琴协奏曲

保·亨德密特（Paul Hindemith 1895—1963）是德国的作曲家、指挥家、教育家和音乐学理论家，也是一个中提琴演奏者。

他从小开始学小提琴，并考入了法兰克福音乐学院，随阿·门德尔松、西克莱斯学习作曲，同时也师从列勃纳尔学习小提琴。从一九一五年乃至以后的八年中任法兰克福歌剧院乐队首席。在这之后大约有七年主要积极从事作曲，并任阿马尔四重奏团的中提琴手。他经常作为中提琴独奏和指挥的身份，登上欧洲所有国家的音乐舞台，并从事大量的音乐活动，成为当时多种音乐的组织者，是新古典主义与实用音乐的主要人物。他于一九二七年被聘请为柏林高等音乐学院的作曲教授。由于希特勒的法西斯政策的统治，亨德密特于一九三四年被迫告别了自己的祖国，迁居国外，他先后到了土耳其、英国等地，在美国开了音乐会后于一九四〇年移居美国，并任耶鲁大学教授和为哈佛大学作关于艺术创作的讲课。一九五一年起定期在苏黎士大学任教，一九五三年正式移居瑞士，任苏黎士大学教授。
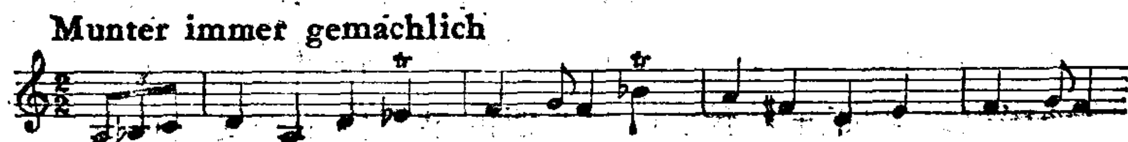
亨德密特是二十世纪前半期德国最具代表性的、也是整个二十世纪作曲大师之一。一九五五年曾获得西贝柳斯奖金。他的创作道路是曲折而不平坦的，他的早期作品深受表现主义和

结构主义的影响，专写作怪诞、讽刺的作品，是现代音乐的首领之一。在经过相当长时间的创新和探索中，他开始慢慢地脱离了绝对的现代主义，在他创作的成熟阶段，从他的作品中体现出更多的伦理的因素，并强烈反对十二音体系和偏离其它历史上形成的欧洲调式体系，为缩短作曲家与听众之间的距离，作出了积极的努力和贡献。他的创作体裁涉及面很广，形式相当丰富。

亨德密特的大提琴协奏曲，作品 36 之 2，作于一九二五年，并于同年出版。这首由四个乐章构成的协奏曲，和其余的姐妹作相比，它的巴洛克时期大协奏曲的风格特别浓郁。每个乐章都以复调音乐的手法写作，不曾把重点特别放在独奏大提琴上，可是乐曲中的和弦结构，却是纯粹的现代和声。远远超出了古典音乐的范畴。

第一乐章是 Majest ä tisch und stark，4/8 拍子。它的序奏由大提琴独奏开始，接着管弦乐以复调对位的形式模仿大提琴独奏声部，织体严谨平稳、典雅高尚，古典风味十足。整个乐曲持续达五十小节以上。最后转为快速的第二乐章 Lebhaft und Lustig，9/4 拍子。这乐章采取古典奏鸣曲式，与亨德尔的大协奏曲很相似，结构工整，独奏乐器与管弦乐队配合得平衡均匀。

第三乐章Sehr ruhige und gemessen schrei tende viert，这是一首小步舞曲，中庸速度。乐曲抒情，寓恬静于明快之中。作曲家将现代和声色彩运用在古代风格的舞曲，独奏乐器声部在此较突出，使人听了心旷神怡。第四乐章是将清新简洁的主题，



以多声部的手法加以发展，显而易见是巴赫作品在此的反映。最后进入终曲，虽然是短短的十几小节，却是概括了全曲总的面貌。

（宗　柏、吴曦鸣）

〔苏〕哈恰图良：大提琴协奏曲

这部作品是作曲家以他的故乡亚美尼亚的民间音乐素材为基调而写成，作品中有着浓厚的民族色彩，但在形式上却遵循了古典传统的协奏曲式，这和他创作的钢琴、小提琴协奏曲都有相似之处。如果说德沃夏克和柴可夫斯基的大提琴作品在旋律和技巧的结合上是楷模的话，那么哈恰图良则以民族歌谣的曲调和高度技巧的结合上、在表现典型的音乐性格上又发展到一个新的高度。而在健康有力的鲜明的舞曲节奏和大提琴浑厚深沉的优美音色的结合上，作曲家则成功地表达了其民族的特色和富有戏剧性的风格。这是一首堪称为“现代抒情诗”的器乐作品，是苏联、也是全世界现代大提琴音乐宝库中最为新颖的一部作品，它受到各国人民和演奏家的热爱。

作曲家本人从十九岁至二十二岁在格涅辛音乐学院时曾学过大提琴，因此在创作该曲时他几乎使用了大提琴的整个音域和各种技巧，有些片断的难度是相当大的。正如他的钢琴协奏曲是献给奥波林、小提琴协奏曲是献给奥依斯特拉赫那样，这首大提琴协奏曲则是献给克努舍维茨基的。

第一乐章中庸的快板。以定音鼓的震音奏出了气势宏伟的序奏，引出了全体乐队。接着独奏大提琴奏出了一个无限宽广、生气勃勃而又抒情的第一主题，以三连音节奏的衬托把音乐逐

渐推向高潮；第二主题是采用阿塞尔拜疆游吟诗人朗诵般的音调，却巧妙地带有装饰音和奇异节奏的特征。这两个主题形成鲜明的对比。

第二乐章平稳的行板，复三部曲式。是一首抒情优美的夜曲，好似对一个丰收夜晚的写照。先由竖琴以B音到C音作小二度的反复演奏，长笛在上面奏出象美妙的小鸟在歌唱般的增四度华彩，在低音弦乐群的切分音节奏和竖琴的陪衬下，长笛和短笛反复演奏华彩乐段，接着大管奏出一个低音区下行的乐句，乐队全奏四个不协和和弦后，独奏大提琴才奏出了优美的主旋律。

第三乐章快板，紧接在第二乐章之后不间断。它和作曲家的《马刀舞曲》一样是一首粗犷的、有生气的农民舞曲。这种气氛贯穿在独奏大提琴的整个演奏中，成为全乐章的主体。最后乐队在强烈的节奏下反复演奏，从而形成高潮，结束了全曲。

这部协奏曲于一九四六年十一月在莫斯科首次演出，由克努舍维茨基担任独奏。

（林非相、宋　柏）

〔苏〕卡巴列夫斯基：g小调大提琴协奏曲

这首协奏曲（作品49号）同作曲家所写的钢琴、小提琴两首协奏曲一起，组成了他献给苏维埃青年的一组独特的三部曲。这三部曲中居第二位的大提琴协奏曲是按其本身的独特性区别于其他两首协奏曲的。在钢琴和小提琴协奏曲中主要表现乐观和光明的精神，使人们明显地感觉到歌唱、舞蹈和戏耍的交替出现。而大提琴协奏曲则更多地运用了俄罗斯民间的曲调，如在第二乐章中作曲家采用了俄罗斯民间的送别曲来纪念在第二次世界大战中牺牲的青年英雄。在第一乐章中是以充满生气的抒情诗般的音调作主题；第三乐章是回旋曲式，以俄罗斯民歌主题为基调形成一系列的变奏，乐曲充满欢乐的气氛，富有光辉的色彩，逐渐趋向高潮，最后导致急速和有力的结尾。

此曲首次公演于一九四九年三月十四日莫斯科音乐院大厅，由俄罗斯功勋艺术家克努舍维茨基担任独奏，学生乐队协奏，米克海尔·特里安指挥。

（李明恒、汪震球）

〔苏〕肖斯塔科维奇：d小调大提琴奏鸣曲

这首奏鸣曲(作品40号)作于一九三四年九月，它以丰富的形象显示出作曲家那成熟的特有风格。他的才能在这首乐曲中得到了充分的发挥。

全曲共有四个乐章：第一乐章是抒情性的，主题显得激动而不安，随着宽广旋律的展开，引导人们进入一个富于想象的境界之中。副题以它那精练的旋律加上和声织体的衬托，与主题形成强烈的对比。它如远处的一点星火给我们以迷人的幻想。接着一种腼腆不安的形象出现在主部的末尾，并贯穿于发展部和尾声。这种富有节奏感的音调使整个乐章的发展充满了戏剧性。

第二乐章具有诙谐性质的特征。表现在持续的固定音型和传统的转调方式。在插部的中段，采用伴奏性的大提琴泛音是饶有兴味的。

第三乐章近似于作曲家写的第五交响曲中的广板。那富于哲理性的旋律发展和层次分明的复调音乐运用自如。

第四乐章用回旋曲式写成。精巧诙谐的主题与变奏塑造了奇异的音乐形象。

一九三四年十二月二十五日此曲首演于列宁格勒。由作曲家本人的钢琴和大提琴家库巴茨基合作完成。（李明恒）

〔苏〕肖斯塔科维奇：大提琴协奏曲

这是一首著名的现代音乐作品，写于一九五九年夏，一九六〇年首次出版。这部作品可与作曲家的第十交响曲和小提琴协奏曲相媲美。在这首乐曲里更进一步显示了他多方面的才能。

这首由四个乐章组成的协奏曲是由两个主要部分组成：第一乐章和后面三个不间断演奏的乐章。它们分别通过音乐主题形象地作各种变化，并结合在一起构成一个整体。

第一乐章快板。第一主题是以一种询问式的动机开始的，并多次反复出现。由这个动机构成的主题为引出精悍的发展部奠定了基础。第二主题是一个具有俄罗斯性格的丰满的音乐形象，它充满了剧烈而又深沉的忧伤，同时也使人们感受到它的强壮与刚毅。

第二乐章中板。是以适当强烈速度的引子开始的，这个引子的出现与第一乐章富于感情的基本部分形成对比。然后乐队以有节奏的伴奏为背景，衬托出独奏大提琴奏出的主题，并在好似一首宽广而抒情的俄罗斯歌曲中结束。第二主题也是以如歌般的优美旋律而具有深情的抒情风格。在进入高潮时那些感人的短句颇富于戏剧性。再现部中，第一主题是用那瑰丽音色的大提琴与乐队协调地相互对话的形式表现出来。

第三乐章在这里第二乐章的主题素材和第一乐章主导动机

的音调隐约地相继出现。这个乐章无论从规模上还是从音乐的深度来看对全协奏曲都起了重要的作用。在这里出现了一个整段都由大提琴独奏的华彩乐段，它从深沉的冥想达到了哲理的高度，使人们逐步感受到炽热的情感。这是大提琴独奏所具有抒情的表现性能获得充分发挥的结果。

第四乐章不过分的快板，回旋曲式。它是全曲各种特色的总概括。在这一乐章里雄伟有力的第一主题与具有民间舞蹈风格的第二主题交织一起，把全曲推向高潮。此外，第一乐章中的一、二主题在乐曲的高潮中又再现，更加高度地概括了整个作品的主题思想——即表现了人们为真理和幸福而斗争，以及对生活和胜利充满着自豪的情感。乐曲的结尾又把我们带回到第一乐章中的那种对新生活充满信心的情绪中去。

这首协奏曲之所以激动人心，不仅是作曲家本人对生活有深刻的领会，更主要的是它表现了社会主义的时代精神，体现了全体苏联人民美好的愿望。

肖斯塔科维奇把这首作品献给了大提琴演奏家罗斯特罗波维奇。一九五九年十月四日和六日，他在莫拉文斯基指挥的列宁格勒交响乐队的协奏下在列宁格勒举行了首次公演。

（胡素智、宗　柏）

〔美〕巴伯尔：大提琴协奏曲

美国作曲家塞缪尔·巴伯尔(Samuel Barber 1910—)的大提琴协奏曲(作品22号)作于一九四五年，同年首演后，就博得纽约评论家联盟的好评。从各种角度上看，此曲堪称为充分流露着民族特色的作品。

第一乐章是中庸的快板。由民歌风的第一主题与抒情的第二主题相互对比而构成，以奏鸣曲式进行展开，结尾之前有大提琴的装饰变奏，但这是相当温文雅致，而不是采用夸耀技巧的。

第二乐章是持续的行板。甜美的旋律和纤细优美的管弦乐柔和地交织着，是全曲中最动听的乐章。

第三乐章是很快的快板——欢乐而热情，类似节庆的场面。但最终突然表情显得茫然，给人印象好象乐曲在薄雾中渐渐消失。

(吴啭鸣)

〔英〕布里顿：大提琴交响曲

班加明·布里顿(Benjamin Britten 1913—)的大提琴交响曲(作品68号)，作于一九六三年，同年夏天计划在作曲家主持的"奥德巴拉音乐节"上首演，由罗斯特罗波维奇担任独奏，但由于演奏者突然生病，以致首演延至次年六月十八日才在奥德巴拉举行。

此曲的标题"大提琴交响曲"，也很独特，虽然是以大提琴独奏为中心的一首协奏曲，但加入了诙谐曲乐章，成了四乐章的结构。但大提琴的独奏，并没有特别担当某些主题，以便和管弦乐相抗衡，而是居于两者之间，以密不可分的关系进行的。

第一乐章庄严的快板。由叹息声般的低音管乐和低音提琴开始，不久，大提琴也在低沉的音域中奏出强劲的和弦，宛如在呼喊。这首协奏曲中各乐章的主题都使用低沉阴暗的低音乐器提示，而且定音鼓的急擂，也和音乐的高潮没有关连，全曲犹如在表现某种标题式的内容。

第二乐章局促不安的急板。这是现代意义的诙谐曲，正如表情记号那样，独奏大提琴和管弦乐，一直不曾提示过完整的主题，那片断式的动机，象鬼火般闪烁不定，有时在高音区，有时是急速音型，好似一阵风，突然出现，又忽然消失，犹如是飘忽不定的妖精之舞。

第三乐章装饰变奏——慢板。由阴森森的定音鼓独奏开始，大提琴独奏随即把哀泣之歌大幅度地展开。而且奏出长大的装饰变奏，但不是用以炫耀技巧，而是微妙、幻想的音乐。接着立刻进入终曲乐章——第四乐章。

第四乐章行板式的快板。这是首帕萨卡里亚舞曲。这里的主题是以第二乐章的第二主题为原型的。这段终曲虽然取用了巴洛克时代的“帕萨卡里亚舞曲”为名，但内容却是具备了绝对的现代音乐特征。依然是沉重的低音，和纯粹的定音鼓声音。

（吴曦鸣、宗　柏）

〔匈〕米哈伊：大提琴协奏曲

匈牙利作曲家、大提琴演奏家昂特拉斯·米哈伊，生于一九一七年。他在布达佩斯李斯特音乐学院跟希菲尔学习大提琴，跟考特沙学习作曲，现在他是该院的室内乐教授。这部大提琴协奏曲曾获得柯树特奖金，于一九五三年首次公演。

第一乐章快板（诗）。先由独奏大提琴奏出宽广的第一主题，然后是一个大幅度前进的过渡乐句。随即一个宁静的第二主题由乐队奏出，与前面紧张的、戏剧性的乐句形成对比。接着独奏大提琴与乐队轮流奏出一个结束性的主题。在情绪上达到高潮以后，独奏乐器把音乐带进了展开部的中段，紧接着是传统式的发挥技术的华彩乐段，最后是呈示部的再现，但在结构上有一点改动。

第二乐章行板（民谣）。叙述性地，类似民谣的第一主题由独奏大提琴奏出，然后乐队重复演奏。接着是一个插入部，在木管乐器有生气的震音衬托下，独奏乐器又倾诉出第一乐章的主题，然后进入了末乐章。

第三乐章急板（幻想）。这个回旋曲式的乐章是用节奏性很强的主题由两个乐段构成，先由独奏乐器，后由乐队奏出。第一个插部之后，回旋的主题再现。第二个插部（包括二、三主题）是活泼生动和气氛热烈的。此后回旋主题再次出现。接着是一个

有强烈节奏的三重奏。在华彩乐段之后第一乐章的主题仿佛最后一次回忆又重现出来，这与第二乐章相类似。最后是闪耀着光彩的谐谑曲性质的尾声结束了全曲。

（宗　柏）

世界著名大提琴家简介

（按出生年月编排，共收集
五十一位名家的资料）

博克里尼

〔意〕Boccherini

(1743—1805)

他生于意大利芦卡，逝世于西班牙首都马德里。

他的父亲是他学习大提琴和音乐理论知识的启蒙老师。一七五七年他十四岁时被送到罗马学习大提琴和作曲，并较快地成长为一个大提琴手和作曲者。在罗马学了六年之后，回到家乡芦卡。在一七六四年直到一七七九年，进了市剧院的乐队，在这一段时间里，他写过清唱剧和歌剧，同时经常和小提琴家曼弗莱蒂旅行演出。一七八六年去巴黎演出，在那里他听了科赛克、卡贝、多波尔特的作品演奏。

博克里尼对欧洲大提琴演奏艺术的发展和弦乐重奏的创作作出了历史性的贡献。旅行演出促使他积累了社会生活方面的一些经验。当时法国的社会思潮、音乐生活对他有所影响。此后他又在德国、西班牙进行音乐活动。他曾写了数首弦乐五重奏献给弗莱德里奇·威廉二世。晚年他还用吉他改编了自己的许多作品，目的是使这些作品更通俗化和具有民间的特色。

他一生写了大量的作品，包括大提琴协奏曲、奏鸣曲、弦乐重奏曲、交响曲、管弦乐组曲和歌剧，但遗留下来的不多。他的

创作思想的形成和当时西欧的资产阶级启蒙思想有一定联系。他在自己创作和演奏中提出了要表达自己内心的艺术见解和要求。他的创作风格和当时在德、奥形成的维也纳古典学派——特别和海顿是一致的。他俩虽然没见过面，但两人各自推崇对方的创作，并且通过当时的音乐出版商而互有信息往来。他和海顿同样是表达市民阶层思想感情的代表性人物，特别是他们探索室内乐的创作，可称为起到了奠基者的作用。

他的♭B大调协奏曲和C大调交响曲，至今仍时有所闻。一八五一年在巴黎出版由毕克温特写的《路易基·博克里尼》是有关他的生平与创作道路，以及研究他的演奏艺术和教学特点的传记著作。

（宗　柏）

杜 波 特

〔法〕Duport

(1749—1819)

法国大提琴家、作曲家。他的启蒙教师是他的兄长彼埃尔·杜波特。在很短的时间里，他就超过了他哥哥的演奏水平。一七六七年当他十八岁时，在哥哥的伴奏下，在一次宗教音乐会上演奏了一首奏鸣曲，对于这次演出，他是被人们这样描述的："准确而十分有把握的演奏技巧，简直无瑕可击；音色的浑厚、圆润，果断和辉煌的演奏气质，都使人赞叹不已。这充分显示了他有极高的才能。"行家们听了也都认为是少有的一次好演奏。人们常把他的演奏风格与小提琴家维奥蒂相比。一七八〇年维奥蒂来到巴黎演出，这位小提琴大师的演奏音色饱满、风格华丽，给了杜波特很大的触动，但他不是简单地仿效，而是在小提琴演奏的基础上，形成了他自己特有的大提琴演奏风格。杜波特被认为是现代大提琴演奏艺术的创始人之一。

他在居住于普鲁士期间，撰写了论述大提琴演奏的著作，其中详尽地探讨了欧洲各国大提琴演奏流派，这至今仍是现代大提琴演奏法的基础。书中附有各种技巧的练习曲，他指出"练习曲是形成高超的演奏技术的最可靠途径"。他还指出："大家都知

道在大提琴上演奏顿弓和跳弓两种弓法的效果，是很耐人寻味的，很少人能够真正做到恰到好处，既不过分又不流于平淡。我就是属于做不到的一类。”可见这位大师的谦虚求实精神。

他曾于一八一三年至一八一六年在巴黎音乐学院教授大提琴。他创作了六首大提琴协奏曲和一些小品。他写的二十一首练习曲与小提琴的克罗采练习曲一样，被认为是大提琴高级技术的必修课程。

杜波特曾与贝多芬合作演奏过伟大作曲家的大提琴奏鸣曲。法国哲学家沃尔特曾对他说过这样的话：“先生，你使我相信奇迹，因为你把一条牛掌握得如此得心应手。”

（宗　柏、何为群）

布 列 伐 尔

〔法〕**Breval**

(1756—1825)

法国著名的作曲家和大提琴家。早年他跟随库比学习大提琴。二十一岁时已是一位很优秀的大提琴教师。二十二岁时发表了他的第一首大提琴作品。一七七八年他首次演奏了自己创作的奏鸣曲。此后他的许多作品经常在巴黎被各种音乐会上所采用。他自己也先后在巴黎的一些乐队任演奏员。

从一七八四年他创作第一大提琴协奏曲起直到一七九五年他写出了辉煌的黑管、圆号、大管的三重协奏曲为止，他的作品中浸透了自己对生活深切的感受和体验，以及自己坚强的性格。

从一七九六年到一八〇五年，布列伐尔把他的精力集中在大提琴的教学上。一八〇四年他写了一本较有价值和很有系统的大提琴教程，他在序言中宣称："这本教程中所介绍的基本方法，是他努力寻求到的，是使初学者一直到程度较深的都切实可行的正确方法。"

布列伐尔作为一位卓越的大提琴家和有天赋的作曲家，他的名字被列入法国著名的大提琴家的行列之中。

（何为群）

伦　勃

〔德〕Romberg

(1767—1841)

杰出的德国大提琴家、指挥家及作曲家。他出生在一个有名望的音乐世家，青年时期在波恩度过，在那里他同贝多芬交往密切。一八〇〇年到一八〇三年间，担任巴黎音乐学院教授。一八〇五年至一八〇六年及一八一五年至一八一九年间担任柏林宫廷乐队独奏演员兼指挥，曾在彼得堡、马德里、伦敦等欧洲许多国家举行过音乐会。他在俄国居住很久，与俄国的音乐活动家们来往密切。

他是一位不可多得的优秀演奏家，具有精湛的技巧，以风格严谨、音色浑厚、感情充沛而著称。从他的演奏艺术中可以看出十九世纪上半叶德国大提琴学派的特色。大提琴技术中拇指把位手法的发展，就是他的功绩。他创作的大提琴协奏曲中包含了各种演奏技巧。对高把位上的各种运用，具有独创性，在教学上至今尚有不可磨灭的价值，就象小提琴演奏者学习克罗采、罗德和维奥蒂等作品一样。他被认为是德国大提琴学派的奠基者之一。

（宗　柏）

多扎尔

〔德〕Dotzauer

（1783—1860）

德国大提琴家、作曲家，他的老师是著名的演奏家和教育家克莱斯克。

他的音乐事业是从参加曼宁克因宫廷乐队开始的，在那里从一八〇一年一直工作到一八〇五年，然后经莱比锡到了柏林，并在那里遇到了伦勃。一八一一年他进了德累斯顿皇家乐队，一直到一八五二年退休为止。他毕生致力于演奏和创作，也从事教学，他的主要学生有：库默（详见第254页的条目）和自己的儿子。他的儿子也是大提琴教育家。

他的作品有：一部歌剧、一首交响曲、几首序曲、九首四重奏、十二首大提琴协奏曲、奏鸣曲和变奏曲，还写了不少练习曲，被认为是大提琴的"车尔尼"。他编订了巴赫的三首大提琴奏鸣曲，为大提琴演奏留下了极好的教材。他也被认定为大提琴德国学派的创始人之一。

（宗　柏）

库　默

〔德〕Kummer

(1797—1879)

德国大提琴家，他父亲是双簧管手，在全家移居到德累斯顿后，他开始从多扎尔学习。他最初的愿望是进皇家乐队演奏，但那里并不缺少大提琴手，于是他改学双簧管，很快取得较好的成绩。一八一七年他又拿起了大提琴，终于成为德国最优秀的大提琴演奏家。他除了到德、意旅行演出外，大部分时间在德累斯顿度过。一八六七年庆祝他在德累斯顿乐队工作五十周年之后他就退休了，由格罗茨马赫接替。

他是一个多产作曲家，受韦伯影响较深，编写了不少大提琴练习曲，创作管弦乐曲和四重奏等作品，还著有大提琴教程。戈尔德曼和考斯曼（详见第258页的条目）是他较著名的学生。

(宋　柏)

塞　尔　威

〔比〕Servais

(1807—1866)

杰出的比利时大提琴家、教育家及作曲家。毕业于布鲁塞尔音乐院普拉台尔(法国大提琴家)教授的班上。一八三四年起在欧洲许多国家举行过音乐会。一八四八年至一八六六年间任布鲁塞尔音乐院教授。他是十九世纪大提琴演奏艺术最卓越的浪漫派代表人物。他把丰富感情的美妙演奏同出神入化的技巧结合在一起，有大提琴的帕格尼尼之称。他为大提琴写过三首协奏曲、十六首幻想曲和一些随想曲等等。

(宗　柏)

弗朗肖姆

〔法〕Franchomme

(1808—1884)

法国大提琴家、作曲家。他的启蒙老师是玛斯。一八二〇年他进入巴黎音乐院，立即引起了李莱斯和纳波林等大提琴教授的注意，毕业后第一年他就得了奖，然后他参加了拉彼卡戏剧院的乐队。一八二七年进了歌剧院乐队，一八二八年起他长期在意大利歌剧院工作。

他同奥拉尔特及哈里组织了一系列的古典三重奏音乐会，被评为最佳室内乐团。

当一八三一年门德尔松访问巴黎时，正值弗朗肖姆在那里，他俩仅相差一岁。他最欣赏门德尔松的作品，而门德尔松又对大提琴特别偏爱，从这点来看，不难想象他们经常在一起演奏奏鸣曲。他和肖邦也过往很密切，肖邦创作的大提琴奏鸣曲是献给他的。

他很少出国，一八五六年去美国访问演出，几乎是他唯一的一次旅行。从一八六四年到逝世，他一直是巴黎音乐院的教授。他演奏的特点是：能掌握所有的困难技巧，具有非常纯正的音准，优美、如歌般的表现力。他保存着杜波特的大提琴，据说

是现存仅有最老的斯特拉地瓦利的乐器了，价值在一千英镑以上。

他的作品主要是一些小品，还有一首变奏曲及一首协奏曲。他的十二首练习曲集已由我国音乐出版社出版，并被广为采用。

（宗　柏）

考 斯 曼

〔德〕 Cossmann

(1822—1910)

德国著名大提琴家。最初在迪桑是埃斯帕汉的学生，以后到德累斯顿随库默学习大提琴。十八岁时去巴黎，在大歌剧院乐队演奏，之后受到了门德尔松的邀请作为独奏家出席了一八四七年到一八四八年在莱比锡的杰温德豪斯举行的音乐会。在此期间他还与费丁纳德、约阿希姆、加德演奏弦乐四重奏，同时还向豪普曼学习作曲。一八四九年十二月他与约阿希姆一起离开莱比锡去巴黎之前，他们还访问了巴顿-巴顿(此处现是德意志联邦共和国的一个温泉城镇)。一八五〇年他接受了李斯特的邀请参加了魏玛管弦乐队，并任独奏演员，经常进行巡回演出。一八六六年他移居俄国，是莫斯科音乐院的大提琴教授。一八七〇年回到德国还是在巴顿-巴顿居住，一八七八年被任命为法兰克福音乐院的大提琴教授。

考斯曼作为一位优秀的大提琴演奏家誉满整个欧洲。评论家们着重强调了他的歌唱般的音调，对他精湛的技术、良好的音乐审美力，对艺术一丝不苟的严谨态度也给以高度评价。

(何为群)

戈 尔 德 曼

〔德〕Goltermann

(1824—1898)

德国大提琴家、指挥家、作曲家。他是一个风琴家的儿子，先随帕莱尔，后随慕尼黑的曼伍特学习大提琴，还从拉赫纳尔学习作曲。

一八五〇年至一八五二年作为大提琴家进行旅行演出。一八五二年担任维茨堡乐队的音乐指导，一八五三年在弗朗克彼特担任市剧院的副乐队长，一八七三年后任首席乐队长。一八九八年在他逝世之前庆祝他担任乐队长廿五周年。他的几首大提琴协奏曲和一些优秀的小品，如随想曲、随想练习曲等，至今广为流行。

（宗　柏）

皮阿蒂

〔意〕Piatti

(1831—1878)

意大利著名大提琴家、作曲家。自幼随父学习小提琴，从舅父学习大提琴，以后进入米兰音乐学院成为曼里基的学生。一八三八年七岁时首次登台演奏显露了才华。一八三九年去欧洲旅行演出，他在音乐会上技艺精湛，十分成功，但为此也耗费了大笔资金。一八四〇年由于生病，不得不将他心爱的乐器卖掉。在回国途中，他接受李斯特的邀请，一同举行了音乐会，获得极大的成功。在李斯特的鼓励下，他于一八四四年到了巴黎，得到了李斯特赠送给他的一把珍贵的阿玛蒂制作的大提琴。一八四四年至一八四五年他去过美国，又回到米兰，还在俄国度过了将近一年的时间，一八四六年后定居伦敦。一八四九年在伦敦歌剧院首次演奏他自己创作的第一大提琴协奏曲。作为演奏家和教师，他在英国建立起漫长而又颇有影响的事业。一八五九年他与恩斯特、约阿希姆和维尼亚夫斯基一起举行了弦乐四重奏音乐会。他作为音乐学院的教师，培养了许多卓越的大提琴家，如贝克尔、怀特豪斯和斯库埃尔等。

皮阿蒂在大提琴发展史中，特别是在英国有着深远的影响。

他的演奏乃属于古老的风格，不用尾支柱。他具有灵活的指法技巧、不凡的运弓能力、完美的音准、宏亮而善变的音色，真是出神入化。

皮阿蒂创作的作品有六首奏鸣曲、两首协奏曲、一首小协奏曲等。特别是他著作的富有独到见解、很有使用价值的大提琴演奏法，至今仍广为采用。

（何为群、宗　柏）

格罗茨马赫

〔德〕Grützmacher

(1832—1903)

德国大提琴家、作曲家。他是在德沙一个室内乐音乐家的儿子，父亲也是他的启蒙老师。以后随德莱席勒学习大提琴，随舒涅德学习理论。一八四八年他到莱比锡参加一个小型乐队，立刻引起人们的注意。一八四九年(十七岁)时就已被聘请为杰温德豪斯管弦乐队的首席大提琴手、独奏演员和音乐院的教师。一八六〇年他被召到德累斯顿去担任沙尼国王的宫廷演奏者。他访问过所有北欧的首都，一八六七年和一八六八年在美国管弦乐队及伦敦的水晶宫乐队中演奏。

他的作品有：大提琴协奏曲、管弦乐曲、室内乐曲、钢琴小品和歌曲等。

另外他对一些经典乐曲进行过仔细校订，如：贝多芬的奏鸣曲、伦勃和博克里尼的协奏曲等，同时他还发掘和整理了一些已被遗忘的作品。

作为教师，他为欧洲所有的国家培养了许多优秀的演奏家，其中以他的弟弟最突出(一八三五至一九〇〇)，这个弟弟曾在席维宁宫廷乐队中担任多年的首席大提琴手，也是在魏玛一个技艺高超的室内乐家。 (宗　柏)

达 维 多 夫

〔俄〕Davidov

(1838—1889)

俄国大提琴家、教育家、作曲家和音乐活动家。一八六〇年至一八六二年间曾任莱比锡音乐院大提琴教授及布业公会乐队的首席。一八六二年至一八八二年间在彼得堡的各皇家剧院中担任独奏乐师，同时一八六二年至一八八七年又是彼得堡音乐院的教授及一八七六年至一八八七年任院长。但因政界对他在学院的民主措施不予赞同，发生了冲突，使他愤而辞职。他也曾以独奏家、室内乐演奏家及指挥家的身份在音乐会上出现，对普及本国的古典音乐起了促进作用。

达维多夫是十九世纪俄国大提琴学派的创始人，是他奠定了这个学派的世界意义。他的艺术观点和具有创造性的演奏，都是在俄国音乐艺术的现实主义基础上所形成的。他那深刻完美的表现、谐和悦耳的发音、炉火纯青的技巧，在同时代的大提琴家中无人可以与之匹敌。柴可夫斯基称他为大提琴家之王，描述他的演奏“出神入化，充满了诗意”。他培养了许多学生，如罗伽诺夫斯基、勃祖尔等。

他所编写的大提琴教材具有科学根据，是公认合理的大提

琴演奏法，它在许多方面决定了以后大提琴教学思想的发展。这教材已由我国人民音乐出版社出版。

他写过许多作品来丰富大提琴曲目的宝库，有四首协奏曲、一首俄罗斯主题幻想曲及若干小品。还有声乐的浪漫曲、室内乐曲、交响诗《毕列克河的礼物》等。

（宗　柏）

波 泊 尔

〔捷〕Popper

(1843—1913)

捷克大提琴家、作曲家及教育家。一八六一年毕业于布拉格音乐学院戈尔德曼的班上。以后在赖温勃格，西倾根王子的乐队任大提琴手。在欧洲旅行演出，取得很大成功。一八六八年至一八七三年间在维也纳的歌剧院中担任首席大提琴，此后的活动主要在匈牙利。一八八六年起担任布达佩斯音乐学院教授，同时又是以胡拜为首的著名弦乐四重奏团的团员。他在许多国家演奏过，非常受人欢迎，是当时最卓越的大提琴家之一。他的演奏以圆润悦耳的音调和出色惊人的技巧著称。他那种浪漫主义的激情，洒脱的艺术风度和典雅的气质，真是使人为之倾倒。他为大提琴写过四首协奏曲、三首组曲和大量生动而富有特色的小品。他的描绘风俗世态的乐曲《纺车》、《精灵之舞》、《狩猎》、《塔兰台拉舞曲》、《法国乡村舞曲》、《匈牙利狂想曲》、《加伏特舞曲》等，篇幅虽小，但旋律优美，器乐性能发挥得尽善尽美，至今仍是音乐会的保留曲目。他的艰深的《大提琴练习曲四十首》在教学上具有重大意义，已由我国人民音乐出版社出版。他还续成了海顿未完成的《C大调大提琴协奏曲》。（宗　柏）

哈　努　什

〔捷〕Hanuš

(1855—1920)

杰出的捷克大提琴家。一八七二年毕业于布拉格音乐学院，一八七六年起在柏林比尔塞乐队中担任独奏演员。一八八〇年起在慕尼黑宫廷乐队中担任独奏演员，同时又是四重奏乐团的一员。一八八八年起担任布拉格音乐学院大提琴及室内乐教授。一八九〇年他创办了一个由捷克青年音乐家组成的著名的"捷克四重奏团"。他既是一个才华横溢的独奏能手，又是一个优秀的室内乐演奏家。他写过一些浪漫曲和大提琴、钢琴二重奏等乐曲。一九五〇年在布拉格曾举办过一次以他命名的国际大提琴比赛会。

（宗　柏）

克 林 格 尔

〔德〕Klengel

(1859—1933)

德国大提琴家、作曲家。他生长在一个音乐家庭，曾向西加学习大提琴，向嘉达松学习作曲。十五岁时加入了杰温德豪斯管弦乐队，从一八八一年起直至一九二四年都在该乐队任首席大提琴。

一八八一年起他同时被聘为莱比锡音乐学院的大提琴教授，他最著名的学生有菲尔曼(详见第 278 页的条目)。

作为大提琴独奏家和杰温德豪斯四重奏团的成员，他走遍了欧洲，进行旅行演出。

克林格尔对于演奏古典风格的乐曲的精确领悟力以及一丝不苟的演奏技术，特别是演奏贝多芬奏鸣曲和巴赫无伴奏组曲，人们给予极高的评价。

他还创作了一些乐曲，如四首大提琴协奏曲、室内乐曲。他所编订的古典大提琴奏鸣曲、协奏曲及巴赫的六首组曲，至今仍广为采用。

(何为群、宗　柏)

弗 里 斯

〔匈〕 **Friss**

(1897—1973)

匈牙利著名大提琴家、教育家。曾在布达佩斯音乐院学习，并毕业于柏林音乐学院。一九二二年至一九三一年在布达佩斯市歌剧院任独奏演员，一九三六年至一九五一年在匈牙利广播乐团任独奏演员。

从一九二二年起，他还在匈牙利民族音乐学校教授大提琴和室内乐，一九五〇年至一九七二年担任布达佩斯李斯特音乐学院大提琴教授。匈牙利杰出的青年大提琴家密佐(详见第308页上的条目)就是他的学生，我国中央乐团独奏演员胡国尧也师从于他班上。

弗里斯教授著有大提琴初级教程两册。他把一些欧洲古老的舞曲和动听而富有特色的匈牙利民歌改编成简易的大提琴乐曲，是一种非常有意义的尝试，颇有使用价值。

(宗　柏)



玛依那尔蒂

〔意〕Mainardi

(1897—1976)

意大利著名大提琴家。先在米兰威尔第音乐院学习，后又去德国柏林深造，马格林尼和贝克尔是他的老师。

一九〇九年他在米兰的首次演出，显示了个人的演奏特色，引起当时人们的注意，自此开始了他的演奏生涯。之后，他到了欧洲的一些城市旅行演出。

一九二九年至一九三一年他担任柏林国家歌剧院交响乐队首席大提琴。一九三三年起，在罗马圣西西里安音乐院任教。后来他长期在德国生活，先后担任过萨尔茨堡莫扎特音乐馆和瑞士卢塞恩音乐院的领导工作。

他的演奏可以说是再创造了欧洲大提琴艺术作品，尤其对海顿、舒曼、德沃夏克等作曲家的作品，深受人们的赞赏。他的演奏特点具有意大利的演奏风格，以音色甘美、技巧娴熟、富有音乐性而著称，曾一度被人称为"大提琴的贵族"。他对巴赫组曲的演奏也有定评。德国肖特出版社出版的巴赫大提琴组曲是由他校订的。

（宗 柏）

卡 萨 多

〔西〕Cassado

(1898—1966)

西班牙大提琴家。生于巴塞罗那城，父亲是该城管弦乐队的指挥和大提琴手。

卡萨多从小学琴。七岁时被送到柏林，在马尔斯教授班上学习。后又到巴黎卡萨尔斯班上深造，当时他才十岁，一直学到第一次世界大战爆发。

他十七岁初次登台，得到公众肯定。一九三六年在美国纽约的音乐爱好者之家演奏了海顿协奏曲，被公认为小卡萨尔斯。最后他居住在意大利。

他也积极进行创作活动，曾为大提琴写了非常富有西班牙特色的乐曲《倾诉》、《古西班牙风格的奏鸣曲》等，同时他还非常成功地改编了弗列斯库巴尔蒂(Frescobaldi 十七世纪意大利伟大的风琴家，和声和赋格的革新者）的《托卡他》和莱奥尼(Leoni十九世纪意大利作曲家)的《独白》。

（宗 柏）

艾森伯格

〔美〕Eisenberg

(1900—1972)

美国大提琴家莫里斯·艾森伯格，是举世闻名的一位卓越演奏家和教学家。生于柯尼格斯堡，很早随父母迁居美国。童年开始学小提琴，后来改学大提琴。按他话来说，这个乐器"比较深沉，其特点近似歌唱的男声"。一九一三年他获得美国巴尔底摩音乐院的奖学金。两年过后，司托考斯基听了这位年轻音乐家的演奏，立刻吸收他加入费城交响乐团。过不多久艾森伯格就取得了由瓦尔特·达姆洛什指挥的纽约爱乐交响乐团首席大提琴的职位。

但是，这位天才大提琴家并不想仅只在乐队里度过，他想努力去完善自己的技巧。听了卡萨尔斯来美演奏后，他的这一愿望受到很大的激励。一九二一年他去欧洲，先后曾从克林格尔、贝克尔、阿列克萨良学习。他体会到这几位教师中每一位都有许多地方与自己的观点相吻合。至于谈到学派，他宁可说自己属于阿列克萨良（卡萨尔斯在巴黎音乐师范学院时的学生和助教）学派。

艾森伯格尽力实现他那要向卡萨尔斯学习的愿望。在无数

次巡回演出中跟随着卡萨尔斯，最后终于在卡萨尔斯于萨尔瓦多（西班牙）休憩时所举办的夏令技巧学习班上得到这位大师的指导。他掌握了卡萨尔斯的一些基本演奏原理和教学原则，一九二九年成了卡萨尔斯在音乐师范学校的助教。他定居巴黎，成功地进行了演奏和教学两方面的活动，直到一九三九年德国法西斯战争开始，他才被迫返回美国。就在这时候艾森伯格和卡萨尔斯结下了友谊。

艾森伯格的演奏活动从一九二六年（当时他在巴黎首次演出，成功地演奏了博克里尼的协奏曲和巴赫的组曲）一直延续到一九六五年，后由于患心脏病不得不停止公开演出。

一九三一年在巴塞罗纳由卡萨尔斯指挥他的乐团协作艾森伯格演奏了俄国作曲家和大提琴家克莱因为他写的协奏曲，后来一同去巴黎、柏林和伦敦演奏了这部作品。一九三八年十月艾森伯格初次在巴黎演奏格拉祖诺夫的大提琴协奏曲（由作曲家指挥，斯帕德路普交响乐团协奏）。他还第一次演奏美国作曲家与钢琴家凯斯的大提琴奏鸣曲。在伦敦的恩斯特·布洛赫音乐节上艾森伯格演奏了他的狂想曲《所罗门》（由布洛赫亲自指挥）；在波士顿和斯堪底纳维亚一些城市演奏了埃尔加的协奏曲。他还经常和欧美一些优秀乐队合作演出。他与梅纽因合作演出室内乐有好几年。他具有训练有素的高度技巧，这使得他能把巴赫的奏鸣曲和组曲拉得非常出色（他多次在纽约、费城和其他城市演出其中的几套作品），同时对他同时代人普罗科菲耶夫、亨德密特、马尔蒂鲁、布洛赫、巴贝尔、巴克斯、凯斯的作品也都拉得很有分寸。

一九五三年在卡萨尔斯倡议下，艾森伯格和斯坦菲尔德在伦敦共同创办了国际大提琴中心。二十多年来卡萨尔斯一直是这个研究中心的监护人，而艾森伯格则是艺术领导人。这个研

究中心开办了一所大提琴学校，定期组织大提琴音乐会与讲座。艾森伯格每年在这里上三个月的技巧课，开一些讲座音乐会。一九四七年在瑞士他也开过这种吸引着各国学生的技巧班，从一九六二年开始在葡萄牙每逢十周年纪念时即举行一次以艾森伯格命名的国际大提琴比赛，他在纽约朱丽亚德音乐学院的学生迈克尔·马斯特斯曾获一等奖。

艾森伯格从一九六四年一直到去世都在朱丽亚德音乐学院工作。一九七二年十二月十三日他病逝于课堂上。

艾森伯格的美学观点以及与其密切有关的教学法原则在他的论文、与阿普尔鲍姆(美国著名小提琴教师，著有《世界著名弦乐艺术家谈演奏》一书，由上海文艺出版社翻译出版)的访问交谈中得到反映。还有艾森伯格一九五三年著有《现代大提琴演奏》一书。他并不认为这是一部"教学法"，而是"对与现代大提琴演奏技术有关的一些基本观点的具体分析"。他用巴赫、博克里尼、布列伐尔、海顿、贝多芬、舒曼、柴可夫斯基、达维多夫、波泊尔、德沃夏克、德彪西、拉威尔、斯特劳斯、斯特拉文斯基、布鲁赫、柯达伊的大提琴艺术作品和室内乐作品的具体例证来阐明这些观点。艾森伯格将这本书献给自己的老师卡萨尔斯，其中反映了这位伟大的西班牙音乐家的教学观点和美学观点。不过艾森伯格在书中涉及的许多问题都经他深思熟虑，运用自己丰富的实践经验加以创造性地发展。

艾森伯格以演奏姿势和动作的自然为出发点，在书首引用了卡萨尔斯的话作为题词："如果思想是卓越的，则动作也应该是优美的。"他指责那些"追求快速和动作敏捷而忘掉感觉、抒情和色彩"的大提琴演奏者，坚持要象"一把最灵敏和最出色的大提琴所具备的优良音质"那样，拉出富有表情的如歌声音。他阐述自己的思想观点非常精确、明晰，用大量的音乐例子来证

实它。一句话，他说决不能不用生动的示范和讨论（他在自己的技巧班上广泛采用这两种方法），因为每一个学生都有他的独特个性，教师应该注意到这些不同的个性特点；有时有个别演奏方法乍一看去不太合理，但却完全符合音乐的表达任务。

该书还载有卡萨尔斯所写的前言，在这一前言中他把艾森伯格誉为"现代大提琴学派中最杰出的人物之一"，"最优秀的音乐会演奏家和教师"。卡萨尔斯赞誉艾森伯格的这本著作，认为它无论对初学者或是程度深的学生都很有益；特别推崇这些论点："技术要与音乐解释……分句法和歌唱性结合起来探讨"，音乐上的例子常常不用太多的语言解说也行。

研究左手技巧时，艾森伯格赋予有弹性、有助于觉査不出的移动、换把和张指的"灵活的手"以极重要的意义；他认为避免多余的 portamento（滑指）而采用关节伸张是完全必要的。

艾森伯格在富有表情的准确音调、指板上有力的落指和坚实有力的拨指（用轻微而听不见的 pizzicato）方面遵循了卡萨尔斯的原则。他常常用固定拇指（和固定拇指上的第四指）来作为有助于与其它指头一样颤动的演奏手指；特别注意有助于表现各种不同音乐特性、乐句起落、重音突出的奏法的表情意义。他将各种 non legato（非连奏）奏法结合成一组分弓（detached bowing），用以突出 staccato（断弓）和 sautillé（跳弓）。

谈到作为一种表情手段的各种不同类型颤指时，艾森伯格引用贝多芬D大调奏鸣曲的慢板乐章的开始作为"朦胧、几乎感觉不出"的颤指的例子，而将拉罗的协奏曲的开始作为密集颤指（"光采夺目的颤指"）的例子。

艾森伯格晚年还从事巴赫大提琴组曲的编订工作，在他逝世后由他早期学生马斯特尔斯的继续下出版了这个乐谱，其中也附有卡萨尔斯所写的前言。这位大提琴家曾在与阿普尔鲍姆

的交谈中强调一个演奏者应该具备揭示作品丰富内容的想象力；他谈到有必要突出的隐蔽声部问题，谈到严格节奏与自由节奏(rubato)的结合、富有表情的音调以及组曲的丰富多采的内容与特性而由此要求采用同样丰富多样的表现手段的问题等。他把组曲的演奏者与莎士比亚时代的演员相比拟。

艾森伯格代表美国参加了在巴黎、墨西哥、以色列和布达佩斯举行的卡萨尔斯国际大提琴比赛的评委工作。

（谌国章）

斋 藤 秀 雄

〔日〕（1902—1974）

最近十五年来的许多国际大提琴比赛中出现了一大批闪耀着光辉天才的日本音乐家，从而使我们能把他们称之为现代日本大提琴学派。虽然日本的音乐家大多是开始在本国学习，继而到欧洲或美国深造，在欧美一些国家修完自己的学业并留居国外，这种情况无碍于我们对这一问题的提法。

大多数现代日本大提琴家都出自著名日本大提琴家和指挥斋藤秀雄门下。斋藤秀雄毕业于东京大学，从奥诺学习大提琴，后去德国深造。在德国他先在莱比锡从一九二三年至一九二七年随克林格尔学习，后在柏林自一九三〇年至一九三二年随福厄曼学习。

回到东京后，斋藤秀雄成了东京交响乐团的首席大提琴，并在独奏音乐会和室内乐音乐会上演奏。一九四九年他曾获《每日新闻》奖。作为一位天才指挥，斋藤秀雄曾指挥东京交响乐团、桐朋学园的学生交响乐队。斋藤秀雄还在初级、中级和高级音乐教育兼备的桐朋学园任教多年。

苏联小提琴教师扬凯列维奇在桐朋学园讲学时曾写道："福厄曼过去的学生，大提琴家斋藤教授是一位名演奏家和大指挥家。他在学园教授指挥和大提琴，特别奇怪的是，他还教小提

琴，给学生排练室内乐，指挥学生的管弦乐队。我得承认，起初这种多方面的活动很有点使我感到惊奇，可是听了斋藤的小提琴学生演奏以后，我才明白，根据他所演奏的乐器——小提琴，这位音乐家有很多东西可以教给自己的学生。"

斋藤秀雄的学生中有井上赖丰、堤冈、安田谦一郎、岩崎洸、菅野博文等。一九七〇年斋藤秀雄率领桐朋学园的学生管弦乐队访问过莫斯科。在莫斯科他指挥的节目包括有亨德尔、莫扎特、沃尔夫、柴可夫斯基的作品。

（谌国章）

菲　尔　曼

〔奥〕Feuermann

(1902—1942)

奥地利大提琴家。生于加西里亚，是华尔泰和克林格尔的学生。十一岁时就举行了独奏会。十七岁至二十一岁在考伦音乐院学习。毕业后是格吉涅许乐队的首席大提琴和格吉涅许的四重奏团成员，在世界各国巡回演出，同时在柏林音乐院任教，后因憎恨法西斯政权而移居纽约，在纽约爱乐乐队任独奏演员，非常可惜的是年仅四十岁就逝世了。

（宗　柏）

皮亚蒂戈尔斯基

〔美〕Piatigorsky

(1903—1976)

最杰出的俄国出生的美国大提琴家，生于叶卡切琳诺斯拉沃(现在的德聂普洛彼特洛夫斯克)的一个音乐家的家庭。他七岁开始跟他的父亲(小提琴家)学大提琴。尚未成年他就已经在乐队中演奏，并开独奏音乐会了。一九一四年他家迁往莫斯科，进了音乐院，在达维多夫的学生格连教授班上学习；同时他还在济明歌剧院的乐队里工作。那时皮亚蒂戈尔斯基早就以演奏富于表情、技巧运用自如和音色优美而闻名了。格拉祖诺夫一度听这位大提琴家的演奏，对他演奏的《流浪者之歌》和《西班牙小夜曲》赞赏不止。

他在十六岁时参加比赛取得在大剧院担任独奏演员的席位，以及参加十月革命后很快组织起来的列宁四重奏乐团，这对这位年轻艺术家的成长起了很大的作用。四重奏团是以著名小提琴家采特林(俄国著名小提琴教育家奥尔的学生)为首的。

一九二四年他和当时柏林爱乐乐团团长、杰出的德国指挥家维赫尔姆·富尔特文格勒结识，开始了他的演奏生活中的一个重要时期。听了皮亚蒂戈尔斯基演奏的舒曼的协奏曲、德沃夏

克的协奏曲的第一乐章和里·斯特劳斯《唐·吉诃德》中的片断之后，富尔特文格勒马上聘请他任这个乐团的首席大提琴。皮亚蒂戈尔斯基任此职一直到一九二九年。

他在这个著名乐团中工作，同时开展独奏和室内乐演奏活动，继续完善自己的演奏技巧。皮亚蒂戈尔斯基是一位具有敏锐观察力和细心的演奏家，他向老一辈音乐家，如歌唱家夏里亚宾，大提琴家卡萨尔斯，小提琴家古贝尔曼、海菲兹、斯特恩，钢琴家拉赫玛尼诺夫和施纳贝尔，以及指挥家富尔特文格勒、瓦尔特、斯特劳斯学到很多东西。这一时期皮亚蒂戈尔斯基已获得极大荣誉，在欧洲各国开了许多音乐会。

皮亚蒂戈尔斯基还和一些著名演奏家演出室内乐；和克莱采尔、沃尔夫斯特以及后来和施纳贝尔、弗莱希组成三重奏。

皮亚蒂戈尔斯基在美国时期开始于二十年代，这一时期标志着他的艺术已臻成熟，演奏技巧日趋完善。皮亚蒂戈尔斯基在美国的第一场音乐会于一九二五年十一月五日在奥柏林（俄亥俄州）举行；最早同乐队合作演出是在费城（司托考斯基指挥），后在纽约（门格伯尔格指挥）。这位大提琴家的声誉随着每场音乐会与日俱增。他的演奏节目大大丰富了，其中包括许多与他同时代的作曲家的作品，有一部分是写给他的。

三十至四十年代皮亚蒂戈尔斯基所开的独奏音乐会照例前半部分节目由一些大型作品组成，后半部分则是一些在他手下显露出真正技巧、感情和趣味的小型乐曲。

他经常在许多欧洲以及亚洲国家开音乐会。他和全世界一些优秀乐队和名指挥家，如象托斯卡尼尼、司托考斯基、库舍维茨基、魏因加特纳、卡萨尔斯、比洽姆、巴比洛利合作演出过；参加与拉赫玛尼诺夫以及其他杰出钢琴家合作的室内乐奏鸣曲音乐会；与霍洛维茨、米尔什坦、海菲兹组成四重奏团，与海菲兹、普

里姆洛斯演出了弦乐三重奏。他与海菲兹合作录制的一套小提琴一大提琴室内乐节目《海菲兹与皮亚蒂戈尔斯基音乐会》(三十多张唱片)特别享名。

近年来皮亚蒂戈尔斯基参加了纽约爱乐乐团(布列兹指挥),洛杉矶爱乐乐团(梅达指挥)。一九七三年皮亚蒂戈尔斯基开了一场纪念他七十寿辰的音乐会,十位大提琴家在纽约的卡尼基音乐厅演奏了他所改编的斯特拉文斯基的《意大利组曲》。一九七四年的伦敦夏令音乐节与钢琴家巴伦波伊姆合作演出了勃拉姆斯、肖邦、舒曼和德彪西的作品。

皮亚蒂戈尔斯基的教学活动是与欧美各大音乐院和夏令技巧训练班分不开的。其中包括一九四一年至一九四九年他在费城的克尔蒂斯音乐院任大提琴教授,还有在由库舍维茨基创办的泰格乌德(Tanglewood)和贝克席尔(Berkshire)音乐中心教授室内乐演奏。从一九五七年开始皮亚蒂戈尔斯基主持波士顿大学大提琴班,一九六二年以后在南加利福尼亚大学任教。

皮亚蒂戈尔斯基曾到莫斯科参加一九六二年和一九六六年两届柴可夫斯基国际音乐比赛评委工作。

比赛获奖者中有他的学生帕尔纳斯(第二届大提琴二等奖)、凯茨和列塞尔(第三届的第二名和第四名)。

皮亚蒂戈尔斯基对美国大提琴学派的创立起了重大作用,他被费城、芝加哥、洛杉矶、德克萨斯等大学授予名誉博士学位。他被选为纽约大提琴学会的名誉主席;在英国他被聘为皇家音乐科学院名誉院士和皇家爱乐乐团名誉团员,一九五七年并被授予皇家音乐学会金质奖章;法国授予他荣誉团勋章。

皮亚蒂戈尔斯基于一九七六年八月六日在洛杉矶附近的勃兰特森林逝世。

皮亚蒂戈尔斯基的演奏风格的特点是解释作品崇高优雅，气势豪迈，极富逻辑性和思想性，技巧辉煌和音响极富表情。

如果在音乐(特别是本世纪的音乐)里体现的是一些严谨或怪诞形象时，皮亚蒂戈尔斯基决不以轻柔的音响去迷惑听众。

皮亚蒂戈尔斯基的演奏风格突出表现了各个不同方面：对贝多芬古典主义的奏鸣曲解释完美而严格；演奏浪漫主义的圣-桑和舒曼协奏曲（他用首尾两个乐章的主题材料为后一协奏曲写了华彩乐段）极富诗意；演奏布洛赫的狂想曲时是那样地热情奔放；演奏瓦尔顿协奏曲(作曲家献给他的)的慢板乐章时平稳抒情、如歌唱般，拉其快板乐章具有即兴特点，表现辉煌技巧。

皮亚蒂戈尔斯基认为最伟大的大提琴家是创作大提琴曲的伟大作曲家博克里尼。他在整理博克里尼的^{b}B大调协奏曲原作总谱时，拒绝采用过分"自由"处理原作的格罗茨马赫(Grützmacher，德国大提琴家)版本来演奏和录制唱片。

皮亚蒂戈尔斯基并不否认如歌似的声音的表现力，但他反对"为声音而声音"。皮亚蒂戈尔斯基记得有一次和夏里亚宾谈话，夏里亚宾请他拉几段歌剧咏叹调，听完过后，说："唱吧，格里沙！好好用你的大提琴歌唱，不过，你要更多地用它去说话！"有趣的是，后来在拉《唐·吉诃德》中的一段变奏时，斯特劳斯也对他提出同样的要求。

无论在教学或是演奏中，皮亚蒂戈尔斯基决不容许有繁琐和形式主义的东西。同时他要求学生自觉地、动脑筋地对待学习。他指出："教师在教会学生拉奏之前，首先要教会他思考。"他尽力让学生明白作品和个别乐句的内容和特点，必要的演奏方法；只有当学生尚未理解时，他才给学生作示范演奏。

他的教学法的出发点是尽可能利用动作的自然特点。无论

是持弓、发音、换弦时的手腕作用、左手手指动作都与此有关。他反对把手指抬得离指板高高的，并重击琴弦的动作。至于谈到换把技术，皮亚蒂戈尔斯基提醒注意左手的作用，不注意这点往往成了换把时的障碍。他指出各种不同类型的揉弦时，特别强调它的个性特点以及根据音乐的不同使用不同色彩揉弦的必要性。

皮亚蒂戈尔斯基认为没有必要化特别长的时间去练音阶；他要学生的演奏具有音乐，因为拉音阶或其它练习决不可忘记其目的在于音乐。他说："掌握技术后不要变成技术的奴隶……如果说一个程度很高的演奏者在技术问题上化的时间比艺术上多是不好的。"

在结束这篇文章时，不能不指出这位结合俄国和美国大提琴学派特点的艺术家在本世纪美国音乐生活总的发展中所起的重要作用。

（谌国章译）

福 尼 埃

〔法〕Fournier

(1906—)

法国著名大提琴家。曾在巴黎音乐院随巴斯列和海京格学习大提琴。一九二三年以优异成绩毕业。一九二七年在巴黎初次登台，接着在欧洲各地演奏了近四十年，是当代最有名的大提琴家之一。

福尼埃的演奏风格纯朴真挚、自然而富有表现力，他不仅在演奏抒情乐句时能尽情歌唱，就是在演奏技巧性复杂的乐段时，也能突出音乐的进行。他的运弓有力而准确，他确定的指法和弓法，恰当易拉。特别他对巴赫组曲的处理有独到之处，既保持了古典主义的音乐严谨性，又富于热情洋溢的感情。

他演奏的曲目很广，有巴赫组曲、奏鸣曲，有浪漫主义的舒曼、拉罗、德沃夏克、圣-桑的协奏曲等。他还演奏一些现代作曲家，如亨德密特、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、柯达依等的作品。他演奏时经常用自己编写的华彩乐段。

纽约的先驱论坛报评论说："在世的大提琴演奏家中，我们还不知道有谁能凌驾于福尼埃之上的。"

日本报纸评论说："他的演奏纯正、明快，有丰富的智慧，青

春的活力。他是继布列伐尔之后，法国大提琴界的又一代表人物。”

福尼埃由于他的显著功绩曾作为法国的文化使节，政府授予他国家勋章。

（王　祥）

克努舍维茨基

〔苏〕Кнущевицкий

(1908—1963)

苏联近代杰出的大提琴家，一九四四年荣获共和国艺术家称号，是苏联大提琴演奏家的代表。

克努舍维茨基幼年时就表现出他的才华，这也许是他家庭的音乐环境所造成的。他父亲是他故乡彼得洛夫斯克城里最有文化教养者之一，一位真正的音乐生活的组织者。他的母亲热爱音乐，这就无怪乎孩子在早年就产生了献身音乐的愿望。

他最初在父亲的指导下学拉大提琴。九岁时开始跟专业大提琴家学习。一九二〇年，俄国大提琴家科佐卢波夫高度评价了克努舍维茨基超群出众的才能，并把他编进萨拉托夫音乐学院自己的班级。一年后科佐卢波夫去莫斯科，这位天才学生也接踵而至。两位音乐家亲密的友谊从此开始，持续了几乎四十年。

在音乐学院学习期间，他因得不到家庭的帮助而在餐厅充当乐师。后卢那察尔斯基听了他的演奏，并了解到他的物质境况后，为他争取到了一份当时只发给最有才能的学生的奖学金。

一九二九年起，几乎有十五年的时间，克努舍维茨基担任大

剧院的独奏演员和乐队首席大提琴。一九三三年他在全苏音乐演奏家比赛中获奖，他演出了舒曼的协奏曲和柴可夫斯基的《罗可可主题变奏曲》真是轰动一时。

奥柏林、奥依斯特拉赫和克努舍维茨基的三重奏团演出了二十二年，在苏联和欧洲许多国家作过成功的巡回表演。

在战争年代里克努舍维茨基演出特别频繁，他亲自到野战医院、前线附近的广场、被包围的列宁格勒去演出。他是战争胜利结束那天在柏林演出的苏联演员之一。

一九四一年克努舍维茨基开始在莫斯科音乐学院任教，一九五四年起领导大提琴教研室，他热爱并专心于教学工作。他尤其力求使学生显示出对所奏作品的个人见解，帮助学生确立演奏阐释时的个人风格。

克努舍维茨基生活的最后十年是他真正天才焕发的年代，但他的生命猝然停止，他去世时手中还握着大提琴，正准备在音乐学院的大厅里演奏德沃夏克的协奏曲，可惜这一作品终于未能在克努舍维茨基的演奏中实现。五十五岁的克努舍维茨基正处于艺术鼎盛时期，他满怀着理想和追求……

克努舍维茨基在艺术中最主要的东西即是他创造中鲜明和富有特征的惊人个性，这就使得演奏家的风貌不同寻常地明朗、确切。听他的录音时，我们可以正确无误地辨认出他高超而富有表现力的演奏，一下子就感受到他深邃的个人艺术气息。

克努舍维茨基的风格与俄国声乐学派的旋律因素不可分割。他从小就着迷于夏里亚宾的艺术，以及后来跟涅日丹诺娃和索比诺夫的交往与友谊，经常和歌剧世界的接触——所有这一切在大提琴家演奏时的艺术塑造、琴音的声乐性的表现和音色的丰富多采等方面刻下了不可磨灭的印记。

表达时的情意昂扬和最大的诚挚是克努舍维茨基的演奏性

格和个人性格的本色。他演奏的完美仿佛出自天性。关于克努舍维茨基这种个人特性在他创造中的流露，奥依斯特拉赫曾说过："我感到，克努舍维茨基作为一个音乐家和一个人来说，两者汇成一体；他的心灵怎样歌唱，他的乐器也怎样歌唱……"

艺术家的创造不仅显示出大提琴作为独奏乐器所取得的灿烂成果，不仅标志着这是演奏艺术的顶峰，而且也表明了这是二十世纪俄国艺术的最优秀的成就之一。

（蔡铭璞）

井 上 赖 丰

〔日〕(1912—)

桐朋学园教授井上赖丰生于东京，属于老一辈日本大提琴家。他先从斋藤秀雄，后从福厄曼和卡萨尔斯学习，是一位卓越的独奏家和室内乐演奏者，他参加了四重奏团和三重奏团。他的演奏节目中日本音乐和苏联音乐占主要地位，其中包括普罗科菲耶夫、米亚斯科夫斯基、哈恰图良等的作品。一九七四年井上赖丰代表本国参加第五届柴可夫斯基国际音乐比赛任评委。

（谌国章）



纳　瓦　拉

〔法〕Navarra

(1911—　　)

法国大提琴家，曾被称为神童，十岁时破格进入巴黎音乐学院学习，十一岁就以优异成绩毕业，是该音乐学院至今绝无仅有的。他也从卡萨尔斯学习过。

一九三〇年时是古雷托利四重奏团的成员，也作为独奏者参加交响乐团的音乐会。现在是巴黎音乐学院的教授，是法国目前最著名的演奏家之一。

（宗　柏）

萨 德 罗

〔捷〕Sadlo

(1912—)

捷克大提琴家、教育家及社会活动家，国家奖金获得者。他是著名的大提琴家、教育家普拉沃斯拉夫的学生。一九三〇年起以独奏家及室内乐演奏家身份，展开了广泛的演出活动。他那精湛的技巧和意味深长的艺术表现力获得了多少观众的赞赏。一九四二年他和小提琴家普鲁采克、钢琴家帕列尼车克一同组织了一个捷克三重奏团，非常受人欢迎。一九五三年起他在布拉格音乐学院担任教授。

他又是一个积极的和平战士，是捷克保卫和平委员会委员。

（宗 柏）

斯美塔那

〔捷〕Smetana

(1914—)

捷克大提琴家。生于波希米亚的奥尼斯塔尼。他曾在布拉格音乐学院萨德罗教授班上学习大提琴，并在森纳教授班上学习作曲。一九三六年他去法国，又从福尼埃深造了两年。

他积极参加独奏和重奏的活动，他所参加的著名重奏团有：捷克四重奏团、九重奏团，而现在又是布拉格三重奏团的成员。他到世界各地演出，还曾到过中国。

（宗　柏）

班　达

〔匈〕Banda

(1917—　)

匈牙利著名的大提琴家、教育家。一九四〇年毕业于布达佩斯李斯特音乐学院，是瓦特柏埃尔和威依乃尔的学生。从一九四二年起，他为匈牙利广播乐团的独奏演员。一九四六年在日内瓦举行的国际大提琴比赛中获第四名。自一九四九年他被聘为李斯特音乐学院的大提琴教授，匈牙利著名青年大提琴家裴列尼(详见第322页的条目)即他的学生，我国中央音乐学院大提琴教研室主任宗柏也师从于他班上。

一九五一年匈牙利著名的德特劳伊弦乐四重奏团成立，他担任了大提琴演奏员。三十多年来，这个四重奏团在欧、美各国进行了广泛的演出活动，是一个艺术水平高、历史悠久、在欧洲颇有影响的重奏团。一九七三年这个重奏团获得匈牙利国家颁发的柯茨特奖金，四位演奏家获得功勋艺术家的称号。

班达教授还多次被聘为国际音乐比赛的评委，并录制了不少大提琴独奏和室内乐的唱片。

(宗　柏)



罗　　斯

〔美〕 Rose

(1918—　　)

美国大提琴家。生于华盛顿。自幼在柯伊阿莫音乐院学习大提琴，十三岁时参加了弗罗里达州的比赛，作为杰出的中学生大提琴家而获奖。不久担任了该州交响乐团的首席大提琴。十六岁时获得费城克蒂斯音乐院的奖学金，在塞尔蒙特教授指导下继续深造。两年后被任命为助教。

一九三八年他到托斯卡尼尼指挥的美国广播交响乐团任职。第二年又参加了由鲁京斯基指挥的克利夫兰交响乐队。在那里工作了四年，并经常举行独奏会和演奏室内乐。

一九四三年他到纽约交响乐团，在该团协奏下首次演出了拉罗的协奏曲。一九四六年他成为朱丽亚德音乐院的大提琴教授。他经常对学生说：“青年大提琴家应当尊重传统，对它有个正确的概念。应当熟悉和透彻地了解不同作曲家的各种风格。”

（宗　柏）

让·德隆

〔法〕Gendron

(1920—　)

让·德隆生于法国尼斯。五岁就在为他特制的大提琴上开始学习。十四岁获得了尼斯音乐学院一等奖。后来又在巴黎国立高等音乐学院随赫京学习。

让·德隆是一位享有世界声誉的大提琴家。和福尼埃、纳瓦拉、托特里一起被称为当今世界上四大最著名的法国大提琴家。

一九四五年他在伦敦爱乐乐队的协奏下，成功地演奏了普罗科菲耶夫的大提琴协奏曲。还多次举行大提琴和钢琴奏鸣曲音乐会。以后从此开始了他的世界性的演出活动，他与世界许多交响乐团合作，如纽约爱乐乐队、伦敦爱乐乐队、维也纳爱乐乐团等等。还录制了许多唱片和磁带。包括巴赫六首无伴奏组曲，海顿、博克里尼、舒曼、德沃夏克、圣-桑、拉罗等协奏曲，大提琴、钢琴奏鸣曲，许多小品和现代作曲家的作品。他和卡萨尔斯指挥下的拉穆尔交响乐队录制的海顿D大调协奏曲和博克里尼♭B大调协奏曲（两个协奏曲中的华彩乐段是让·德隆编写的）获得了“卡泰兰”(Catalan)艺术大师的“达芬”(Dauphin)称号。

他还获得了荷兰阿姆斯特丹授予他的“爱迪生大奖”。

除了以大提琴家的身份出现在音乐会上外，他还是一个出色的指挥家。让·德隆指挥过伦敦爱乐乐队、普纳伞茨交响乐队、拉穆尔交响乐队等为数不少的乐队。他曾指挥伦敦爱乐乐队为小提琴家梅纽因协奏。无论作为独奏家还是指挥家，都受到人们欢迎。他指挥乐队也同样灌制了不少的唱片。

让·德隆是法国巴黎国立高等音乐学院的教授，他也在英国梅纽因音乐学校任教。曾在西德斯图加特国立高等音乐学院主持领导该院的大提琴班。

让·德隆是法国荣誉勋位和国家级勋章的获得者。

（吴和坤）



阿杜列斯库

〔罗〕 Aldulescu

(1922—　)

在罗马尼亚青年一代的弦乐演奏家中，他位于前列。他在布加勒斯特音乐院狄尼库教授班上毕业。以后先在歌剧院工作，后来成了布加勒斯特爱乐乐团的独奏演员。通过在国内外连续的演出，使他逐步为人们所熟悉。

一九五〇年他在布拉格国际比赛中获一等奖。次年在柏林国际比赛中获二等奖。他在苏联和东欧等国的巡回演出中取得惊人的成功。

一九五一年他被授予功勋艺术家称号。一九五二年又被授予国家奖金获得者的称号。

（宗　柏）

夏 弗 朗

〔苏〕Щафран

(1923—　　)

苏联杰出的大提琴家。一九五〇年毕业于列宁格勒音乐学院史特里梅尔教授的班上。一九三七年夏弗朗在莫斯科举行的全苏比赛中赢得了一等奖后，大提琴家经常不断的演出活动从此开始。在伟大卫国战争的年代里他被撤退到新西伯利亚，他的演出活动在这里继续进行。他在这里勤学苦练，迅速扩大了他的演出曲目。一九四三年夏，夏弗朗转赴莫斯科，并成为首都交响乐团的大提琴演员。最初几次的国外之行就给年轻的大提琴家带来了广泛的声誉。虽然在国际比赛中他屡战皆捷，但他仍不断完善他的技巧。一九四八年在布达佩斯举行的世界青年联欢节上和一九五〇年在布拉格举行的国际维汉大提琴比赛会上都获得一等奖。一九五三年成为俄罗斯联邦共和国的功勋艺术家。

夏弗朗以其出自肺腑、扣人心弦的演奏，而获得观众们的赞赏。他的独奏家风貌在当代演奏艺术中是独树一帜的，在他的演奏中允不得一点冷漠无情、一成不变和刻板公式。任何一首大提琴曲目，即使是最常选的作品，一到他的手下，便获重生；他总

是向我们揭示出某一作品先前所不为人知的内在的艺术潜力。

在演奏家与听众的交流中，伴随着他的音乐活动而来的是使人一望而知的“开拓精神”。他无论对巴赫的组曲或是贝多芬、勃拉姆斯的奏鸣曲都是从头开始，他的演奏计划一次又一次地周详考虑，一直到弓法和力度的最细小之处。夏弗朗的工作乐谱雄辩地证明，他细心推敲、紧张努力和坚持不懈地精益求精的过程。在这些乐谱上写满了演奏家所作的各种注释，划满了明确和清晰的线条，仿佛塑造出了一幅阐释乐曲的总图形。

夏弗朗的演出曲目范围宽广、丰富多彩。三十到四十年代，夏弗朗大量地、兴致勃勃地演奏小型作品。可是随着年华的增长，大提琴家愈来愈着意于大型乐曲。到五、六十年代，他跟卓越的音乐家涅高兹、李赫特尔和采基合演重奏。其后，在六十到七十年代，系列作品日益成为夏弗朗曲目的特色。

夏弗朗对当代作曲家的作品表现出难分难舍的兴趣，在最近一些年代里进入他视野的有万伯格和包·柴可夫斯基的大提琴新作，有施尼特克的奏鸣曲和由夏弗朗改编成大提琴乐曲的施尼特克的“古风格组曲”。肖斯塔科维奇的一首中提琴奏鸣曲，由夏弗朗改编为钢琴伴奏的大提琴曲，他对这首作品的演奏是他最高的成就之一；这一作品从夏弗朗轻巧的手上很快迅速而牢固地进入了大提琴家们的演出曲目。

录音在夏弗朗的多种多样的活动中占有显著的地位。每一张新唱片都成为他演出活动中每一完整时期的独特的“概述”。事实上最近几年来大提琴家所有的系列曲目都灌了唱片，有巴赫组曲六首、贝多芬奏鸣曲五首、舒柏特奏鸣曲一首、勃拉姆斯奏鸣曲两首、肖斯塔科维奇的中提琴奏鸣曲和大提琴奏鸣曲。所有这些录音不仅由“旋律”公司发行，而且也由欧洲、美国和日本的各大商号发行，它们理所应当地被认为是演奏艺术的最高典

范。

也许很多人以为夏弗朗纯粹是个演奏家，然而事实并非如此。虽然音乐家并未在一处长期任教过，可在我们国内和国外许多方面推进了年轻大提琴家的培养工作。他一直领导着大提琴比赛的评选工作；许多年里他都是全苏和世界柴可夫斯基大提琴比赛评委会主席，国外许多比赛的常任评委。他定期在欧洲和日本的各个城市举办高级技巧训练班。象在他自己的创造中一样，夏弗朗首先要求学生要有演员的品性，要求他们深入到音乐形象的塑造中去。夏弗朗说："在这些学习中，我力求首先显示出艺术的价值。不可能在一、二周内教会一个人许多东西，但可以，也应该要他在音乐中听到乐思，并把乐思传到听众那儿，这一点是最主要的。"

夏弗朗已年届六旬，然而他那奇妙的天才仍然年轻，他的每场音乐会、每个曲目、每一录音都使我们品尝到他那独具一格、富有诗意、炉火纯青的艺术。

一九八三年是这位大提琴家的六十寿辰，又正是他从事演出活动半个世纪和担任莫斯科交响乐团独奏演员四十周年。在他国内和国际上都为他举行纪念音乐会。

（黎铭琪）

斯 塔 克

〔美〕Starker

(1924—)

美籍匈牙利大提琴家。生于匈牙利的布达佩斯，六岁开始学习大提琴，十岁便以神童登台演奏。他是布达佩斯李斯特音乐学院希弗尔的学生，毕业后曾在布达佩斯歌剧院和交响乐队任首席大提琴，并到欧洲各国巡回演奏。一九四八年他移居美国，先后在达拉斯交响乐队、纽约大都会歌剧院和芝加哥交响乐队任首席大提琴。一九五八年起在布鲁明顿的印地安纳大学任教，现在他是该大学的名誉教授；同时还经常进行演出活动。

斯塔克的演奏技巧高超，在他身上可以说没有通不过的技术难关。但是他不是为技巧而技巧，而是全神贯注地体现完美的音乐内容和它强烈的生命力。他的演奏曲目极为丰富和广泛。

斯塔克把演奏和教学当作两项并列的工作来对待，对青年学生有高度的责任心。斯塔克录制了八十五套唱片，可能是当今录音最多的大提琴家之一了。他演奏的足迹遍及全世界。评论界对他有极高的评价。

（宗 柏）



罗斯特罗波维奇

〔苏〕Rostropovich

(1927—　　)

苏联著名大提琴家。生于苏联阿塞拜疆的巴库市的一个音乐的家庭,他的父亲也是著名的大提琴家。八岁开始跟父亲学琴。一九四三年进入莫斯科音乐学院,从科佐鲁波夫学习大提琴,并随肖斯塔科维奇等学习作曲,一九四六年,罗斯特罗波维奇在音乐学院里学习出类拔萃,以优异成绩毕业。

罗斯特罗波维奇的演奏才能突出,在艺术道路上得到过许多荣誉和奖励。一九四五年全苏音乐演奏家比赛获得一等奖;一九四七年获布拉格世界青年联欢节比赛第一名;一九五〇年布拉格加努什·维汉国际大提琴比赛上获一等奖。

一九五五年获苏联“功勋艺术家”称号;一九五六年,罗斯特罗波维奇为莫斯科音乐学院教授,一九六一年又为列宁格勒音乐学院教授。一九六四年获苏联“人民艺术家”称号。

自一九五五年开始,先后担任了加努什·维汉和卡萨尔斯国际大提琴比赛评委,第二届柴可夫斯基比赛大提琴评委主席。他是世界许多音乐院校的名誉教授和院士,得到了许多奖章。

罗斯特罗波维奇之成为世界著名大提琴家,他的音乐家庭、

自己的天赋和努力、以及多年正规系统的音乐教育都是成功的条件。除此之外，米亚斯科夫斯基、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇等苏联作曲家给予他很多帮助和影响。罗斯特罗波维奇和普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇有着亲密交往和关系，他不仅喜爱和演奏他们的作品，而且往往是他们大提琴作品创作的得力助手，普罗科菲耶夫高难度的《交响协奏曲》的诞生，他付出了辛勤的劳动。早在莫斯科音乐学院学习的时候，罗斯特罗波维奇就跟肖斯塔科维奇学习配器，后来他们又开始合作，一起创作大提琴乐曲。肖斯塔科维奇的作品是罗斯特罗波维奇最喜爱演奏的乐曲。

罗斯特罗波维奇不仅从事大提琴演奏和创作，他还非常喜爱室内乐。他和苏联最著名的钢琴家李赫特尔的合作保持了十二年之久，演奏了几乎所有的大提琴、钢琴奏鸣曲。柯岗、罗斯特罗波维奇、基列里斯的三重奏遐迩闻名，堪称典范。长期的室内乐实践无疑促进他的音乐艺术和才能的发展。

罗斯特罗波维奇的演奏水平和音乐活动异乎寻常。

他有着准确的音准，动人的音色，演奏赋有激情，具有非凡的气质。他和卡萨尔斯一样，认为技巧应服从于音乐，技巧是表现作品的手段。

他在国内外受到公认后，演出活动积极、频繁，他举行音乐会和灌制唱片、录音数量之多，在世界大提琴家中是罕见的。他的才能和成就吸引了许多作曲家为大提琴写作作品，对丰富大提琴曲目、扩大大提琴影响，他有着巨大的功绩。

他在莫斯科音乐学院毕业后，就开始从事大提琴教学，多年来，培养了许多优秀的大提琴演奏人才和国际比赛获奖者，其中最突出的是他的女学生莎霍夫斯卡娅，她获得了第二届国际柴可夫斯基大提琴比赛第一名，如今，她已是比赛评委。

一九五五年，他和苏联著名女歌唱家维辛涅夫斯卡娅结婚。作为大提琴家，他还弹得一手好钢琴，常为她妻子伴奏和一起登台演出。

一九七〇年，罗斯特罗波维奇在好友索尔仁尼琴问题上，和苏联当局发生了矛盾冲突。此后，他和妻子的活动受到了限制，不允许他们出国旅行演出，待遇显著被降低，各方面遭到冷遇，录音、灌唱片都不能得到满足。为此他写了公开信给苏联最高当局提出抗议，并要求出国，美国国会议员肯尼迪和苏联政府进行了磋商，一九七四年他偕同妻女离开了苏联。一九七八年苏联当局以罗斯特罗波维奇的行为有害于国家为理由，取消了他的苏联公民权。从一九七七年开始罗斯特罗波维奇担任美国国家交响乐团音乐指导。在美国，他既演奏大提琴，又从事指挥，他的活动范围非常广泛，遍及世界各地。

（张昆平、何为群编译）



霍米采尔

〔苏〕Хомицер

(1935—　)

苏联大提琴家。生于哈尔科夫。在莫斯科音乐学院克努舍维茨基班上学习，一九五八年以优异成绩毕业。自一九五九年以来，他一直担任莫斯科交响乐团的独奏演员，并同时在莫斯科音乐学院任教。

在学生时期他获得了布拉格维汉国际大提琴比赛的一等奖。一九六二年，他在第二届国际柴可夫斯基比赛会上获得一等奖。一九六三年他又在布达佩斯举行的卡萨尔斯大提琴比赛中获奖。

霍米采尔从事广泛的旅行演出，他举行独奏音乐会，也参加交响乐队的演出。

（宗　柏）

平井丈一郎

〔日〕（1937— ）

平井丈一郎生于东京。最初他学弹钢琴，十二岁开始学大提琴；很快他又开始学作曲。平井从十五岁开始音乐会演出，一九五四年在桐朋学园毕业时获得《每日新闻》奖。从一九五七年至一九六一年他在普拉德（法国南方一小城市）和波多黎各曾从卡萨尔斯学习。一九五七年在巴黎第一届卡萨尔斯大提琴比赛会上平井曾获特别奖。一九五九和一九六〇年他参加了普拉德和阿卡普尔柯两地举行的卡萨尔斯音乐节。后来开始在许多国家作旅行演出；在纽约首演是一九六一年。

同年平井在卡萨尔斯指挥的东京和京都管弦乐队伴奏下演奏了博克里尼、舒曼、拉罗和德沃夏克的协奏曲。

这位日本音乐家对苏联音乐很感兴趣。赫连尼科夫一九六五年访问日本后，和《真理报》记者谈话时特别提到这位大提琴家演奏他的协奏曲的卓越技巧。

平井丈一郎的作品中有一些管弦乐序曲、一首协奏曲和几首钢琴奏鸣曲、一首小提琴奏鸣曲、一首弦乐三重奏、大提琴独奏曲《旋律》及其他。他和他的兄弟——钢琴家平井丈一郎合作在日本国内和欧美各地开音乐会。同时他还在桐朋学园从事教学活动。

平井丈一郎作为日本大提琴家代表在一九六二年参加了第二届柴可夫斯基国际比赛。他不仅以技巧娴熟引人注目，而且在演奏解释音乐内容、独特的形象上和某种特别严谨的演奏风格上都非常出色。

（谌国章）

密　　佐

〔匈〕 **Mezö**

(1939—　　)

匈牙利近代杰出的大提琴家。曾在巴托克音乐学校学习，一九五四年至一九六二年在布达佩斯李斯特音乐学院学习，师从弗里斯。一九五七年他作为巴托克弦乐四重奏团的发起人和组织者一直工作到一九六〇年，一九七六年又返回重奏团。

他曾在一些国际比赛中多次获奖：一九六二年在柴可夫斯基比赛中获第四名；一九六三年在布达佩斯比赛中获第一名。

一九六五年至一九六六年他去纽约朱丽亚德音乐学院继续深造，师从艾森伯格，并得到了卡萨尔斯和皮亚蒂戈尔斯基的福特基金会的奖学金。他出访欧洲各国，进行了广泛的演出活动。在一九七〇年他被任命为布达佩斯李斯特音乐学院的大提琴教授。一九七二年他参加了布达佩斯的室内乐团。

密佐经常介绍匈牙利作曲家巴托克、柯达依等的作品给听众，其中有些是作曲家献给他本人的。

他的演奏富有鲜明的性格，音色十分华丽，节奏感很强，有时代气息。他曾在一九六八年获得李斯特音乐大奖。

（宗　柏）

堤　冈

〔日〕(1942—　　)

堤冈生于东京一个专业音乐工作者的家庭。他六岁开始在家里学音乐。时隔两年他在东京第一次参加音乐会演出，十三岁时他在东京爱乐乐队伴奏下演奏了圣-桑的大提琴协奏曲。堤冈的高等音乐教育是在桐朋学园斋藤指导下完成的，一九六一年毕业于该学园。一九五七年他是《每日比赛》奖的获得者。一九六〇年这位大提琴家以独奏演员身份随日本广播乐团到苏联、印度、奥地利、捷克、波兰和意大利旅行演出。在莫斯科他演奏了海顿的D大调协奏曲。评论指出:"独奏者具有广阔的风格感，充满着表达抒情的海顿那迷人音乐的巨大热情。他还具备令人称羡的大提琴'歌唱'的本领……。"这位音乐家还在美国印第安那大学从斯塔克，在科罗拉多的夏令高级技巧班从聂尔索娃(美籍俄国大提琴家，1924—　)学习过。

一九六三年堤冈和霍米采尔、密佐并列布达佩斯举行的卡萨尔斯国际大提琴比赛第一名。堤冈演奏的巨大感人力量、技巧上的自如、丰富的色彩变化，获得听众们的赞赏。一位评委写道:"他的演奏是无可指责的，在轻快流畅方面非常出色，虽然有时可能给人有点机械的感觉。最后一轮他演奏的德沃夏克协奏曲，就揭示的深度和音响上控制乐队而言给人许多新的启示。"

后来，堤冈与欧美各大乐队合作担任独奏演出获得很大成功。

与加拿大万库维尔交响乐队合作演出德沃夏克的协奏曲之后，一位评论家写道："他的演奏风格属古典式的，但他却能把一切奏得引人入胜。他的激情之所以能感染听众完全由于他具有揭示音乐的一切内在感情，而且音乐就仿佛是他自身的一部分……。"堤冈现在加拿大西恩达略大学音乐系任教。

（谌国章）



仓田澄子

〔日〕(1943—)

日本女大提琴家。十二岁开始学大提琴，进桐朋学园，向斋藤秀雄先生学琴。

一九六〇年在学习期间获日本《每日比赛》三等奖；一九六二年获二等奖。一九六四年在上大学二年级时，被录取赴法国公费留学，进了巴黎音乐学院跟托特里教授学习。一九六七年在巴黎音乐院毕业后，曾回国举行独奏音乐会。一九七二年她又去西德的埃森留学。此间她曾同一些女演奏家们组成室内乐团并活跃于欧洲各地。

一九七四年她从埃森回日本，先后与日本各大型乐团合作，从事协奏曲音乐会的演出活动。有时她还去欧洲各地以及东南亚各国进行演奏活动。

一九七八年她翻译了托特里教授的著作《大提琴教学与演奏》一书，在日本出版发行。

仓田澄子以舞台演出为主，在学术上也有较深修养。由于她继承了现代大提琴演奏艺术的最新成就，作为掌握这个先进演奏法的东方人，无论在日本和亚洲各国都会发挥她应有的作用。

一九八三年和一九八四年，她曾两次到我国沈阳音乐学院进行教学和演奏活动。

(林非相)



瓦伦夫斯卡

〔美〕 **Walenfska**

(1944—)

美国女大提琴家。母亲是一位小提琴家，父亲是古旧乐器的鉴赏家兼乐器商。十五岁时他师从皮亚蒂戈尔斯基，后获奖学金到巴黎留学，师从玛雷夏尔，三年后毕业于大提琴和室内乐两项专业。此后在德国初次登台，并活跃于欧洲各国和美洲的舞台上。

她有一把一七四〇年制作的贝尔根兹名琴，音色十分优美，在她精湛技巧的演奏下，更增添了流畅如歌的效果。

她录制了不少精美的唱片，有维瓦尔蒂的四首协奏曲、海顿 C 大调协奏曲、圣-桑的两首协奏曲、舒曼、德沃夏克、哈恰图良、普罗科菲耶夫的协奏曲、柴可夫斯基的《罗可可主题变奏曲》等。

（宗　柏）

安田谦一郎

〔日〕(1944—)

安田谦一郎生于东京。他从十一岁开始就在桐朋学园从斋藤秀雄学习，并顺利地毕业于该校。后来他又从卡萨多和福尼埃学习。安田多次获得国家奖金。不过使他登上国际音乐舞台乃是一九六六年第二届柴可夫斯基国际比赛以后的事。在这次比赛中安田以罕见的天才和感情真挚的表达引起了评委们的注意。这位日本大提琴家荣获比赛的第三名。

一位评论家写道:“我们敢断言，安田谦一郎是一位具有悲剧性表达才能的音乐家。这位纤细小巧的青年以他那坚定的意志和庄严宏伟的演奏征服了听众。具有这种独特气质的艺术家在有的人看来也许是传统的粗鲁破坏者。例如，他解释的《罗可可主题变奏曲》和我们所习惯的就有所不同。但是我相信，这种完全根据自己的演奏布局，不同凡响地处理这一人所共知的作品的奏法无疑是这位年轻艺术家的一大成功。”

著名日本音乐学家，大提琴比赛评委山根银二说道:“大提琴家安田谦一郎是我国天才青年音乐家中十分典型的代表。这是一种隐约与音乐有关的纤细而极富诗意的个性。我觉得他接受了古老民族演奏艺术中一切优秀技法。对安田来说主要的还是善于表达极细微的感情色彩。”安田谦一郎在日内瓦住了几

年，参加了一个三重奏团并在“鲁孙尼（Lucerne）弦乐音乐节”中担任独奏；一九七四年起他在桐朗学园音乐院任教。

（谌国章）

岩 崎 洸

〔日〕(1944—　　)

日本大提琴家岩崎洸生于台湾。他是桐朋学园的学生，从十一岁开始从斋藤秀雄学习，一九六〇年曾获《每日新闻》奖。

一九六四年他获得富勃莱特奖学金进入纽约朱丽亚德音乐院罗斯教授班上学习。后又在洛克菲勒基金奖学金资助下，使他有机会到波多黎各投卡萨尔斯门下进修，并多次参加卡萨尔斯音乐节。岩崎洸说："罗斯和卡萨尔斯都使我得到很多教益，不过，如果说我在演奏古典作品时严格遵循了什么原则的话，那首先要归功于卡萨尔斯。"一九六六年岩崎洸成功地在卡内基音乐厅开了首场独奏会，此后他的音乐会活动遍及美国和欧洲许多国家。一九六九年起他回到日本进行广泛的演出。

在一九六七年维也纳和慕尼黑(这次为奏鸣曲重奏比赛)以及次年的布达佩斯国际比赛中，这位天才的大提琴家获得第三名；一九六九年在佛罗伦萨的卡萨多比赛中他被授予二等奖；一九七〇年在第三届柴可夫斯基国际音乐比赛中获第三名。

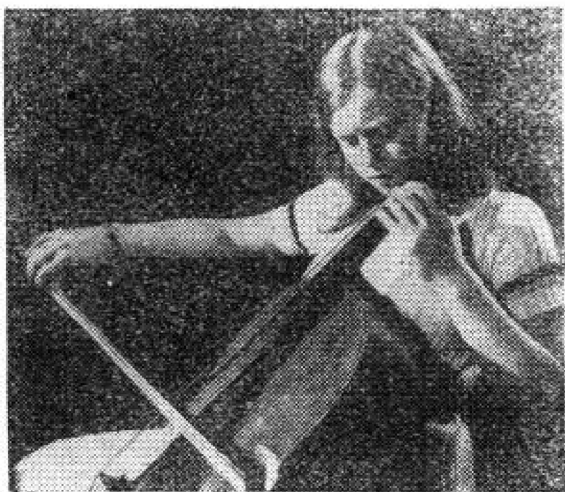
苏联评论家在总结第四届柴可夫斯基国际比赛的一篇论文中论及岩崎洸的演奏时写道："他身上体现了掌握这一乐器的出色本领，天生的器乐表现才能结合着创造上的成熟和某种献身艺术的虔诚……可以大胆地说，岩崎在第二轮比赛中所拉的贝

多芬第五奏鸣曲堪称是奇迹，特别是 Adagio 乐章尤其令人难忘……。这位日本音乐家演奏的肖斯塔科维奇的奏鸣曲，表现出惊人的古典风格，比例恰当，线条明晰……。”

我们根据岩崎洸所演奏的贝多芬奏鸣曲和现代日本音乐的唱片录音也可以对他的艺术作出评价。他是芥川协奏曲的首演者。

从一九七四年秋开始岩崎洸在美国布鲁明顿的伊利诺斯大学任教。

（谌国章）



杜·普蕾

〔英〕 **DuPre**

(1945—　　)

英国女大提琴家。生于沙里洲。五岁开始学大提琴，后进入卡萨尔斯的高级班上学习。她也在巴黎向托特里教授和在莫斯科向罗斯特罗波维奇教授学习过。

一九六五年她与伦敦 BBC 广播交响乐团合作在纽约初露头角，获得极大成功。她是当代杰出的青年女大提琴家之一。她录制了许多精致的唱片，有埃尔加、德沃夏克、蒂柳斯的协奏曲、博克里尼的ᵇB大调协奏曲和海顿C大调、D大调两首协奏曲，为我们留下了极为出色的演奏资料。

因为她患有多种疾病，在年仅廿八岁时不得不离开舞台，中止了她的演奏生涯，使人们觉得十分遗憾，为之惋惜。

（宗　柏）



雅布隆斯基

〔波〕**Jablonski**

(1945—　　)

波兰青年大提琴家。父亲是著名作曲家。生于格坦斯克，并在当地音乐学院开始学大提琴。后来到莫斯科音乐学院师从罗斯特罗波维奇。一九六九年他又到美国耶鲁大学音乐院师从帕里索特继续深造。

一九六八年他在慕尼黑国际比赛中获奖。一九七〇年在美国达拉斯举行的德阿莱依国际音乐比赛中得了第一名。一九七二年在格坦斯克举行的波兰全国青年音乐家比赛中又获得一等奖。

美国的评论家对他的评价极高。在一九七〇年四月八日达拉斯《晨报》上这样写道:"雅布隆斯基是二十年前大提琴家克莱本在此比赛会上得一等奖之后的最恰当的人选。"

一九七二年九月二十四日波兰的报纸也曾报道说:"天才的雅布隆斯基演奏了他父亲为大提琴而创作的富于想象力的即兴曲，把听众带入了欢乐的境界。"

(宗　柏)



乔　　堡

〔匈〕Csaba

(1946—　　)

匈牙利青年大提琴家。一九七○年毕业于匈牙利李斯特音乐学院。在学生时期已多次到国外演出。一九六八年在布达佩斯举行的首届卡萨尔斯国际大提琴比赛中，他获得了特别奖。一九七○年他的毕业音乐会，得到了学院颁发的特别奖状。同年夏季他到意大利的西耶纳去，在纳瓦拉大师身边深造。后来又去莫斯科，在杨斯基教授指导下，完成了研究生的学业。

从一九七一年起，他已是匈牙利国家交响乐团的独奏演员和音乐学院的教师。一九七三年他再次获得了在布达佩斯举行的卡萨尔斯国际比赛的一等奖。

他曾到波兰、东德、保加利亚、意大利、荷兰、古巴、美国演出。他演奏的舒曼和拉罗协奏曲已录制成唱片，畅销世界。

（宗　柏）

菅野博文

〔日〕(1947—　　)

菅野博文生于东京，七岁开始从斋藤秀雄学习，六年过后荣获《每日比赛》奖。菅野在桐朋学园毕业后，一九七〇年在瑞士曾从福尼埃学习，一九七二年在美国印第安那大学又从斯塔克学习。菅野说道："我试图从每一个教师那里吸取某种宝贵的教益，把它'积聚'在自己身上，日后加以发展。"

一九六九、一九七〇年菅野曾两度荣获日本国家比赛一等奖和一九七一年佛罗伦萨卡萨多比赛第四名。在第四届柴可夫斯基国际比赛中荣获第三名。他在去莫斯科参加比赛以前曾到许多国家(包括苏联)开音乐会。

菅野博文说："依我看，一个音乐家首先应该有真挚的音乐感情，应善于'发自内心'的表达。我不允许有'满足'听众的趣味而不再有我自己的想法。音乐也和生活一样，其中必须要有'个人的风貌'、自己独一无二的创造个性。只有在这种情况下，当然，还得要有娴熟的技巧和坚强的意志，一个音乐工作者才能成为真正的艺术家。"

日本作曲家外山在莫斯科担任第四届柴可夫斯基国际比赛评委期间指出："大提琴在今天日本是一件最普及的乐器。不久前我们满足于欧洲一些音乐家的巡回演出音乐会……我们自

己的演奏家则没有。今天通过以往柴可夫斯基国际比赛已为莫斯科听众所熟知的安田谦一郎、布达佩斯卡萨尔斯比赛优胜者堤冈，当然还有岩崎洸，使人们看到我们日本大提琴学派的面貌……。”

苏联评论家夏弗朗在总结第五届柴可夫斯基大提琴比赛和评价菅野博文的同时，还回想到前几届莫斯科比赛的获奖者安田谦一郎和岩崎洸。写道："可以断言，这三个人的成功不是一个单独的现象，而是证明日本演奏学派无庸置疑的成就。”

这个学派一些代表的特点是什么呢？除了他们之中每个人都具有独特个性而外，其共同点是：在具备辉煌卓越技巧的同时，都尽力将个人对作曲家原谱的独特处理与可能深入揭示作曲家构思的意图结合起来。他们都具有使艺术整体和细节、演奏的热情与真挚统一的能力，演奏意志、坚强毅力和自持能力大大增强了他们的演奏打动听众心弦的感染力。

（诺国章）



裴 列 尼

〔匈〕Perényi

(1948—)

匈牙利青年大提琴家。自幼就以神童著称。父亲是布达佩斯李斯特音乐院音乐理论系的教授。七岁时已被破格为音乐院的学生，师从班达教授；九岁时在学院的音乐大厅举行了首次独奏音乐会，轰动了当时的布达佩斯。从十一岁起开始在欧洲各大城市演出，十二岁时被当代名师玛依那尔蒂教授选为自己的学生。他在维也纳、萨尔茨堡和芦泽恩等地参加音乐节的演出，获得极好的评价。

一九六三年，在十五岁时他参加了在布达佩斯举行的卡萨尔斯国际大提琴比赛，获二等奖。他录制了许多唱片，计有亨德密特和米哈依尔的协奏曲、柯达依的独奏奏鸣曲等，畅销全世界。

（宗 柏）



索　　罗

〔美〕Solow

(出生年不详—　　)

当今美国杰出的大提琴家。他是洛杉矶青年音乐家基金会举办的皮亚蒂戈尔斯基比赛的获奖者，并荣获纽约青年艺术家的称号。他的技巧出众，感情真挚，音色响亮动人。

索罗不仅在演奏大提琴的优秀传统作品上享有声誉，而且还经常把一些新创作的或被人们忽视的作品，介绍给美国听众，如沃尔顿、达维多夫、沃尔克曼、托契和查哈拉等的作品。

索罗还热心从事室内乐的演奏，他曾担任洛杉矶室内乐队的首席大提琴，并参加过斯柏累特·玛尔巴勒、艾夫尼斯、西特卡和纽柏特的音乐节。自一九七三年起，他经常和长笛演奏家恩吉纳、钢琴家杰罗姆演出三重奏。

他还在加利福尼亚大学杰出大提琴家皮亚蒂戈尔斯基班上担任助教多年。目前他在加利福尼亚大学洛杉矶分校音乐系兼职，并在美国及国外旅行演出。

索罗已录制了一些唱片。其中最出色的是德彪西和圣-桑的奏鸣曲。

(宗　柏)



马 友 友

〔美〕(1955—　　)

美籍华裔大提琴家。一九五五年十月七日生于巴黎。四岁起随父亲学习音乐。父亲马孝骏博士是伪南京中央大学音乐系教授，三十年代离开祖国定居巴黎。母亲卢雅文是留学法国的声乐家。姊姊马友纯擅长小提琴和钢琴。马友友六岁时在巴黎大学首次公演。七岁随父移居纽约。父亲在一所美国著名的音乐学校任教，结识了小提琴家斯特恩，并请这位大师指导马友友拉琴，斯特恩当即把马友友介绍给了经常与他合作演奏室内乐的朱丽亚德音乐院教授大提琴家罗斯。

从九岁到十六岁，马友友一直在罗斯门下学习，在罗斯的精心培养下，十一、二岁时已能完成许多难度很大的练习曲，掌握了高超的技巧。

以后在斯特恩的建议下，马友友进了哈佛大学。他除了继续学习音乐以外还攻读自己喜爱的德语和社会学。这一段大学生活使他开阔了视野，并结识了各方面的朋友，甚至一度还产生选择做律师这个职业。

一九八〇年马友友曾获埃弗莉·费舍尔音乐奖。评论家们把他和罗斯特罗波维奇相提并论。如果说罗斯特罗波维奇的演奏具有雄浑有力的音色，他对乐曲的处理富有拜伦式风格的话，

那么马友友的演奏则是既忠于原作，又渗透了自己的性格。他能轻松自如、毫不费力地演奏各种风格的作曲家写的协奏曲，使人不由自主地想起了大提琴大师卡萨尔斯。

马友友的演奏音色纯正，他用的琴是一七七二年葛弗里拉在威尼斯制作的一把意大利古琴，但从气质和表现来看，特别擅长浪漫派作品，可以说是罗斯和皮亚蒂戈尔斯基的忠实弟子。

评论家们指出："演奏家与演奏家之间在技术上可能只有细微的差别，然而在性格上却各个迥然不同。马友友不是昙花一现的人物。在他的演奏中能充分发挥自己的特性。他顽强的毅力使他能顺利地通过一个又一个可能出现的陷阱。他是一位机智、敏感的音乐家，他的演奏是辉煌的。"

马友友自己回忆说："我父亲对教学是很有兴趣的。我姊姊成为他的第一个实践对象。从视唱练耳到理论作曲，一切都从头教起。我父亲从来不提倡、也不要求我们作长时间的练习，他强调在练习时集中精力，我不仅学习如何用手拉琴，而主要是通过思索去练习。如果这样练习还是无效果，我就再去寻找其他新的方法。"马友友的成功是有着很不平凡的背景的，他在说法语、汉语、英语的环境中成长，他吸收了法、中、英各民族的优秀传统。他自己也说："这多种文化会合更丰富了我独特的性格。"

目前他与妻子吉尔在坎布里成了家。吉尔是哈佛大学的德语教师。马友友自己则遍游世界，巡回演出，是当今世界青年大提琴家中的佼佼者。

（宗　柏）

国际大提琴比赛概况
及比赛曲目

国际大提琴比赛概况

据现有资料统计，世界上曾举行过以下八种国际大提琴比赛：

（一）柴可夫斯基国际音乐比赛

这是被世界上一致公认为水平最高的国际音乐比赛。它每隔四年在莫斯科举办一次。首届是一九五八年，一九八六年是第八届。比赛设声乐、钢琴、小提琴、大提琴等项目。比赛时间是当年的六月中旬至七月上旬，选手年龄器乐类为十六岁至三十岁，声乐类为十八岁至三十二岁。

大提琴比赛的历届获奖者如下：

一九六二年

第一名	〔苏〕恰弗斯卡娅
第二名	〔美〕帕奈斯
第二名	〔苏〕费京
第三名	〔苏〕霍米采尔
第三名	〔苏〕古特曼
第四名	〔匈〕密佐

一九六六年

第一名	〔苏〕戈齐扬
第二名	〔美〕凯茨
第三名	〔日〕安田谦一郎
第四名	〔芬〕纳拉斯

一九七〇年

第一名	〔苏〕克林戈斯
第二名	〔苏〕亚格林戈
第三名	〔日〕岩崎洸
第四名	〔美〕卡斯柏姆

一九七四年

第一名	〔苏〕帕格美斯切科夫
第二名	〔苏〕莫尼克蒂
第三名	〔日〕菅野博文
第四名	〔保〕波尔塔扬

一九七八年

第一名	〔美〕罗申
第二名	〔日〕藤原真理
第三名	〔捷〕威斯

一九八二年

第一名	〔巴西〕梅涅塞斯
第二名	〔苏〕鲁丁
第三名	〔西德〕格奥尔克

（比赛曲目附后）

（二）慕尼黑国际音乐比赛

每年的九月上旬至中旬举行，比赛设声乐、钢琴、小提琴、大提琴、管乐、重奏等项目。每年选择其中的几项进行比赛。一九八四年九月四日至二十一日举行声乐、大提琴。选手年龄器乐类为十七岁至三十岁，声乐类为二十岁至三十岁。

大提琴历届获奖者如下：

一九五七年	第二名	〔美〕波尔尼斯
一九六三年	第二名	〔日〕堤冈
一九七七年	第一名	〔巴西〕梅涅塞斯

大提琴、钢琴二重奏获奖者如下：

一九五八年	第二名	〔西德〕沃尔夫刚戈·贝契和特列蒂·贝契
一九六七年	第一名	〔苏〕古特曼和纳斯特琼

（比赛曲目附后）

（三）日内瓦国际音乐比赛

每年八月底至九月上旬举行，首届比赛是一九三九年。比赛设指挥、声乐、钢琴、小提琴、大提琴、管乐、重奏等项目，每年选择其中几项进行比赛。选手年龄为：器乐类十五岁至三十岁，声乐类女性三十二岁以下，男性三十四岁以下。

大提琴历届获奖者如下：

一九四六年　第二名　〔意〕亚尼格罗
一九五七年　第二名　〔美〕帕尔奈斯
一九六四年　第二名　〔瑞士〕弗利希尼
一九七一年　第一名　〔波兰〕列斯克
一九七一年　第一名　〔南朝鲜〕郑明和
一九七五年　第二名　〔苏〕萨拉吉
一九七九年　第一名　〔法〕久伊耶

（四）"布拉格之春"国际音乐比赛

每年的五月上旬至中旬举行，比赛设声乐、钢琴、小提琴、大提琴、管乐，弦乐四重奏、管风琴等项目。每年没有固定的选择项目，由于捷克管乐的水平较高，因此这类项目的选择机会较多。选手年龄大致在三十岁以下。

大提琴历届获奖者如下：

一九七〇年　第一名　〔苏〕帕格美斯切科夫
一九七六年　第一名　〔苏〕杜瓦斯卡娅
一九七六年　第一名　〔捷〕威斯
一九七六年　第二名　〔法〕久伊耶
一九八〇年　第一名　〔瑞士〕埃列克逊

（五）布达佩斯国际音乐比赛

基本上是每年的九月中旬至十月初同每年一度的音乐节同

时举行，比赛设声乐、钢琴、小提琴、大提琴、管风琴、重奏等项目。每年选择一、两项比赛。选手年龄为三十五岁以下。

大提琴历届获奖者如下：

一九六三年

第一名 〔日〕堤冈 〔苏〕霍米采尔 〔匈〕密佐

第二名 〔匈〕裴列尼

一九六八年

第三名 〔日〕岩崎洸 〔瑞士〕弗利希尼

一九七三年

第一名 〔匈〕翁札依

一九八〇年

第一名 〔法〕希弗洛

（六）巴赫国际音乐比赛

首届比赛是在巴赫逝世二百周年的一九五〇年举办的，地点莱比锡。比赛设声乐、钢琴、小提琴、大提琴、管风琴等项目，比赛尚未形成固定的规律，比赛时间为当年的五、六月之间，选手年龄为三十二岁以下。

大提琴历届获奖者如下：

一九七六年 第一名 〔苏〕鲁丁

一九七六年 第二名 〔法〕希弗洛

一九七六年 第五名 〔日〕金丸晁子

一九八〇年 第一名 〔东德〕费茨

（七）卡萨多国际大提琴比赛

卡萨多是西班牙著名大提琴家，于第二次世界大战后定居意大利。一九六九年六月下旬（在他逝世后三周年）在意大利的佛罗伦萨首次举办了以他的名字命名的国际大提琴比赛，一九七一年又举办了第二届。选手年龄为三十一岁以下。

历届获奖者如下：

一九六九年

第一名	〔苏〕亚格林戈
第二名	〔日〕岩崎洸

一九七一年

第二名	〔美〕伊古罗依
第三名	〔瑞典〕赫尔玛逊
第四名	〔日〕菅野博文
第四名	〔法〕罗迪奥

（八）演奏现代音乐的国际比赛

这是一项尚未形成固定规律的国际比赛，地点在法国巴黎，每年只举行一种专业的比赛。一九七五年是声乐，一九七六年是钢琴，一九七七年是大提琴，一九七八年是长笛，一九七九年是钢琴，一九八〇年是管乐，一九八一年是以罗斯特罗波维奇命名的大提琴比赛（曲目附后），一九八二年是"梅西安"钢琴比赛。

在一九七七年的比赛中，法国的大提琴选手科拉列和罗迪奥两人并列第一名。（宗　柏）

一九八一年十月在巴黎举行以罗斯特罗波维奇命名的国际大提琴比赛曲目

(一)

巴赫：六首组曲中的任何一首前奏曲
布里顿：《无穷动》
贝多芬：第一奏鸣曲，第一乐章

(二)

潘特莱斯基：随想曲
Iannis Xnakis: Kottos
阿利斯：即兴曲
亨德密特：组曲（作品 25 号）第三、四乐章
勃拉姆斯：F 大调奏鸣曲
肖邦：g 小调奏鸣曲
斯特劳斯：F 大调奏鸣曲
Alberto Ginastera: Punena n°z opasz

（三）

德沃夏克：协奏曲

舒曼：协奏曲

普罗科菲耶夫：交响协奏曲

肖斯塔科维奇：第一协奏曲

罗德斯拉夫斯基：协奏曲

丢蒂勒：向遥远的空间

注：用原文的乐曲，系国内尚未见过的曲目。

一九八二年六月在莫斯科举行第七届柴可夫斯基国际大提琴比赛曲目

(一)

巴赫：第四组曲
海顿：D大调协奏曲，第一乐章
柴可夫斯基：随想曲

(二)

舒柏特：奏鸣曲
卡巴列夫斯基：奏鸣曲，作品71号
普罗科菲耶夫：C大调奏鸣曲
肖斯塔科维奇：d小调奏鸣曲
哈恰图良：C大调奏鸣曲

(三)

柴可夫斯基：罗可可主题变奏曲
海顿：C大调协奏曲

普罗科菲耶夫：交响协奏曲
肖斯塔科维奇：第一或第二协奏曲
卡巴列夫斯基：协奏曲，作品 2 号
克莱尼柯夫：协奏曲
哈恰图良：协奏曲
布里顿：交响协奏曲
罗德斯拉夫斯基：协奏曲
德沃夏克：协奏曲
舒曼：协奏曲
柴可夫斯基：协奏曲

一九八二年九月在西德慕尼黑举行的国际大提琴比赛曲目

(一)巴赫：第四组曲

(二)波泊尔：练习曲，第四、第二十九、三十九首

(三)贝多芬：A 大调奏鸣曲

(四)朗格尔：a 小调或 d 小调组曲

亨德密特：奏鸣曲，作品 25 号之 3

柯达伊：奏鸣曲，作品 8 号

布里顿：组曲，作品 72 或 80 号

(五)勃拉姆斯：e 小调或 F 大调奏鸣曲

肖邦：g 小调奏鸣曲

舒柏特：a 小调奏鸣曲

门德尔松：D 大调奏鸣曲

(六)海顿：D 大调协奏曲

(七)舒曼：协奏曲

德沃夏克：协奏曲

埃尔加：协奏曲

亨德密特：协奏曲

肖斯塔科维奇：协奏曲(1940年)

普罗科菲耶夫：协奏曲，作品 107 号

柴可夫斯基：罗可可主题变奏曲

一九八四年九月四日——九月二十一日在西德慕尼黑举行的国际音乐比赛，大提琴、钢琴室内乐曲目

（一）

1. 贝多芬：C大调奏鸣曲，作品102之1
2. 阿尔康：协奏奏鸣曲
   福雷：g小调奏鸣曲，作品117号
   德彪西：d小调奏鸣曲(1915年)
   朗格尔：F大调奏鸣曲，作品78号或
   　　　　a小调奏鸣曲，作品116号
   柯达依：奏鸣曲，作品4号

（二）

1. 肖邦：g小调奏鸣曲，作品65号
   勃拉姆斯：e小调奏鸣曲或F大调奏鸣曲
   格里格：a小调奏鸣曲，作品36号
2. 斯特拉文斯基：意大利组曲
   普罗科菲耶夫：C大调奏鸣曲，作品119号

普伦斯：奏鸣曲

肖斯塔科维奇：d 小调奏鸣曲，作品 40 号

布里顿：C 大调奏鸣曲，作品 65 号

3．玛尔蒂努：罗西尼主题变奏曲

（三）

1．门德尔松：协奏曲，作品 17 号

巴什奥尔梯：♭B 大调奏鸣曲，作品 45 号或 D 大调奏鸣曲，作品 58 号

舒曼：民间集锦，作品 102 号

弗朗克：A 大调奏鸣曲

斯特劳斯：F 大调奏鸣曲，作品 6 号

2．齐尔品：奏鸣曲，作品 30 号之 2

卡特：奏鸣曲(1948 年)

弗德：奏鸣曲(1973 年)

季沫尔曼：旋律(1967 年)

弗里格：奏鸣曲(1928 年)

一九八五年九月三日——十五日在布达佩斯举行以卡萨尔斯命名的国际大提琴比赛曲目

(一)

1．巴赫：第四、第五、第六组曲中之任选一首前奏曲

2．波泊尔：从练习曲第十二、十八、二十六三首中任选一首

3．福雷：蝴蝶

4．以下列古典奏鸣曲中任选一首：

布列伐尔：G大调奏鸣曲

弗朗居尔：E大调奏鸣曲

洛可台里：D大调奏鸣曲

沃朗蒂尼：E大调奏鸣曲

(二)

1．德彪西：大提琴与钢琴奏鸣曲

2．以下列舒曼作品中任选一首：

柔板与快板　作品70号

幻想组曲　作品 73 号

民间曲调集锦　作品 102 号

3．一首由组委会指定的新作品

(三)

1．柯达依：无伴奏奏鸣曲中之第一乐章或第三乐章

2．从下列协奏曲中任选一首，由乐队协奏：

海顿：C 大调协奏曲

海顿：D 大调协奏曲，作品 101 号

柴可夫斯基：罗可可主题变奏曲

舒曼：协奏曲，作品 129 号

德沃夏克：协奏曲，作品 104 号

肖斯塔科维奇：协奏曲，作品 107 号

埃尔加：协奏曲

亨德密特：协奏曲

米哈依：协奏曲

德赫纳尼：协奏曲

拉罗：协奏曲

（宗　柏）